MUSAS

Revista Brasileira de
Museus e Museologia

ANO II • 2006 • NÚMERO 2

MUSAS

Revista Brasileira de Museus e Museologia

NÚMERO 2 • 2006

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Departamento de Museus e Centros Culturais

A imaginação museal brasileira foi acionada e democraticamente convidada a contribuir para a construção de um novo panorama para os museus e para a museologia no Brasil. A resposta foi imediata. Pesquisadores, professores, estudantes e trabalhadores de museus, de uma maneira geral, manifestaram-se e contribuíram para a construção de uma Política Nacional de Museus mais inclusiva e mais participativa.

O que aconteceu e acontece com o processo de construção da Política Nacional de Museus também se verificou e se verifica com a construção de *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*. Esta edição de *Musas* mostra a importância de termos projetos e de que eles possam ter continuidade e consistência.

A revista *Musas* atende, como costumamos dizer, a um antigo anseio da comunidade museológica. No entanto, para além desse anseio e da vontade de atendê-lo, verificamos que, lançado o projeto e feita a primeira chamada para artigos, um número notável de pessoas dispôs-se a colaborar, enviando sugestões e artigos. Um farto material tem sido encaminhado à Coordenação Técnica do Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Este material, oriundo de várias regiões do país, produzido por autores com diferentes inserções científicas e culturais, testemunha a vitalidade do campo, o acerto da idéia de criação da revista e também amplia sensivelmente o trabalho dos editores e organizadores do nosso periódico. O número 2 de *Musas* apresenta novidades, como um ensaio fotográfico, e consolida realizações incluídas no primeiro número, como as seções Museu Visitado e Muselânea. Além dos dois editores e organizadores, reunimos nesta edição 23 autores de artigos, ensaios, resenhas, notícias e um poema. A todos os autores somos gratos, pois sem eles *Musas* não existiria. Da mesma forma como somos gratos à pequena equipe responsável pela publicação; uma equipe que se uniu por ideais, por militância museológica, por afinidades intelectuais, artísticas e científicas, pelo gosto de enfrentar novos desafios e pelo prazer da criação. Esse é o espírito de *Musas*.

Entregamos ao público o número 2, mas já estamos trabalhando no número 3. O tempo não pára e a roda das musas não pára de girar. Esperamos continuar contando com a atenção e a colaboração de todos os nossos leitores. Os museus, como abrigos que são, abrigam de fato o que fomos e o que somos, mas o desafio maior dos museus é serem fontes de inspiração para futuros. Nesse sentido, pode-se falar em memória do futuro. Isso que é válido para os museus, gostaríamos que fosse válido também para *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*: que ela seja abrigo, mas que também seja inspiração e estímulo para a criação do vir-a-ser.

José do Nascimento Júnior
Diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan

SUMÁRIO

Das musas e dos museus como fontes

I

A segunda!

Pela segunda vez estamos aqui para celebrar o cumprimento do nosso dever de ofício. Estamos aqui para apresentar o número 2 de *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*. Talvez seja desnecessário dizer que a construção de *Musas* não é um esforço solitário; não é o esforço de algumas pessoas que, acomodadas em seus confortáveis gabinetes de trabalho, de uma hora para outra, resolvem fazer uma revista.

II

As musas, de algum modo, se revelam e velam pelas relações entre o sensível e o inteligível, pelas relações entre o concreto e o abstrato, entre o visível e o invisível, entre o científico e o poético, entre o tangível e o intangível, entre a herança do pai e a herança da mãe. Para além das heranças, influências e interferências de pais e de mães, de avós e avôs, registram-se as possibilidades de construções de memórias e de patrimônios entre irmãos e amigos, construções que não desprezam o passado, mas que tampouco incorporam o desejo de exercício de um poder hierárquico do passado sobre o presente e o futuro. É dentro dessas relações reveladas e veladas pelas musas irmãs que estão plantadas as sementes do agora e da ágora, bem como as sementes das amizades e dos amores.

III

Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia nasceu de uma idéia que captou um anseio. Anseio e idéia que, surgidos do campo museal, davam conta da falta e da necessidade de um periódico que fosse feito pela e dirigido para a comunidade desse campo. A comprovação da existência do anseio e do acertado da idéia e de sua materialização pode ser avaliada pela ampla aceitação que o primeiro número da revista *Musas* teve entre os profissionais, professores, pesquisadores, estudantes e demais praticantes do campo museal.

IV

Fazer *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia* não é uma tarefa que se possa enquadrar de modo ligeiro na categoria dos projetos fáceis ou dos projetos difíceis. A revista nasceu com uma marca própria e foi submetida à crítica de um público altamente especializado e exigente. A boa acolhida do público foi compreendida como um sinal de que devemos ir em frente. Mas, para ir em frente, é indispensável continuar contando com a colaboração de instituições e de pessoas. De instituições que possibilitam a viabilização do projeto e, sobretudo, de pessoas que nele acreditam e investem, de pessoas que submetem

textos para análise, de pessoas que analisam e revisam textos, de pessoas que diagramam, produzem, organizam e distribuem a revista, de pessoas que lêem e dialogam com os textos publicados.

V

Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia, feita e dirigida por especialistas, quer apresentar temas de interesse, mas não quer se ater ao convencional. Os museus, de nenhum modo, limitam-se ao mundo dos textos científicos, eles também são arte e memória, criação e lembrança, cientificidade e sensibilidade. Por esse motivo, além dos textos de caráter científico, o presente número de *Musas* traz um sugestivo ensaio fotográfico sobre o público jovem nos museus e apresenta um expressivo conjunto de artigos que tratam do turismo, do lazer e do prazer nos museus; das relações raciais e de gênero nas instituições museais; das ações afirmativas de caráter museológico num museu universitário; das ações educativas e das pesquisas de público; dos projetos de acessibilidade e de inclusão social; das políticas públicas de cultura e dos sistemas de museus; das relações entre arte, natureza e cidade num museu do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; do tratamento da informação em museus de arte e do processo de musealização no quadro da cultura contemporânea. São esses alguns dos temas que serão encontrados pelo leitor que se aventure pelos mares de *Musas*.

FELIPE VARANDA

VI

Em seu segundo número, *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia* consolida a seção que foi concebida para possibilitar ao público conhecimento mais detalhado de algumas instituições museológicas e para colocar em

destaque a diversidade museal brasileira. Estamos falando da seção denominada Museu Visitado, que, desta vez, cuidou de registrar o Museu Paraense Emílio Goeldi, instituição mais do que centenária, situada na bela cidade de Belém do Pará. Outra seção consolidada e ampliada é Muselânea, aberta a contribuições variadas de interesse imediato, além de resenhas, notícias sobre práticas e ferramentas profissionais, críticas de exposições, contos, poemas e outras formas de manifestação cultural.

VII

As musas e os museus, de algum modo, são fontes e pontes. São fontes de inspiração, fontes de juventude e pontes entre cosmos distintos ou mesmo pontes dentro de um mesmo cosmo, neste caso, entre distintos elementos pertencentes ao mesmo cosmo.

Mas como podemos conceber os museus como fontes de juventude se eles operam com coisas velhas, se eles lidam sempre com o já-feito e o já-realizado?

É certo – e bem certo – que os museus lidam com o já-feito e o já-realizado e, nesse sentido, é certo dizer que eles operam com coisas velhas; todavia importa compreender que o velho com que o museu lida continua tendo existência agora e que neste agora o novo pode se instalar de modo surpreendente e imprevisível. O novo não mora na coisa, no documento, no objeto ou no museu; o novo mora no olhar, na relação que podemos manter com coisas, documentos, objetos e museus.

VIII

A segunda!

Nossa revista chega ao seu segundo número com identidade consolidada e com a expectativa de contar, outra vez, com o entusiasmo do público. Nós, organizadores e editores, desejamos que nossos leitores gostem de *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia* tanto ou ainda mais do que nós gostamos. E fazemos votos de que muitos leitores gostem tanto que, para o número três, sintam-se dispostos a contribuir com comentários, críticas, sugestões e textos.

Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia é como o campo museal: uma obra coletiva e em processo.

José Neves Bittencourt e
Mário Chagas
Editores de *Musas*

museus e público jovem

Por Felipe Varanda

Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, 2006

Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, 2006

Museu de Arte Contemporânea. Niterói, 2006

Museu Casa do Pontal. Rio de Janeiro, 2006

Museu Casa do Pontal. Rio de Janeiro, 2006

Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, 2006

Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, 2006

Museu Casa do Pontal. Rio de Janeiro, 2006

Museu de Arte Contemporânea. Niterói, 2006

Museu da República. Rio de Janeiro, 2006

Museu da República. Rio de Janeiro, 2006

Museu de Arte Contemporânea. Niterói, 2006

Lazer é prazer. Museu

Uma análise da relação do morador de Niterói

Telma Lasmar Gonçalves

Resumo do artigo

Este artigo apresenta e analisa os resultados de duas pesquisas desenvolvidas no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC) pela autora, no período de 1998 a 2005: "O Perfil do Visitante do Museu de Arte Contemporânea de Niterói", realizada pelo Centro de Pesquisas do Fenômeno Turístico do Centro Universitário Plínio Leite (Unipli), e uma pesquisa sobre a procedência dos visitantes a partir do livro de assinaturas do MAC (feita pela autora, por assistentes e estagiários, no primeiro semestre de 2005). O artigo sugere que o MAC é muito mais um atrativo turístico do que uma opção de lazer e cultura e, a partir de autores que tratam do turismo, do lazer e da relação dos habitantes com seus museus, estimula uma reflexão sobre a inserção dessas instituições na vida da cidade em que estão instaladas.

Palavras-chave

pesquisa; público; MAC de Niterói; turismo; lazer; relações dialogais.

O Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói desenvolve, desde 1998, uma pesquisa sobre o perfil de seus visitantes. Coordenada pelo Centro de Pesquisas sobre o Fenômeno Turístico (CEPETur) do Departamento de Turismo do Centro Universitário Plínio Leite (Unipli), procurou, inicialmente, entender e conhecer melhor quem eram aquelas milhares de pessoas que iam ao MAC, qual era a motivação de sua visita, onde viviam, qual era seu nível de escolaridade e outras informações pertinentes.

Em 2003, publiquei um artigo com a análise da pesquisa (ver Gonçalves, 2003). Ao examinar os resultados, constatei que, ao longo dos anos pesquisados, o número de visitantes da própria cidade é percentualmente pequeno em relação, por exemplo, aos visitantes vindos da cidade do Rio de Janeiro. Surgiu, então, outra necessidade: saber a relação do "morador" de Niterói com o museu, que é o símbolo de sua cidade. Para tanto, utilizei uma fonte documental comum a todos os museus: o livro de assinaturas, que registra, dia após dia, os dados dos visitantes que nele deixam o nome e informações pertinentes.

Surpreendida com o resultado da pesquisa, tentei encontrar explicações na literatura que trata do turismo e do lazer como fenômenos sociais, econômicos e comportamentais, procurando entender por que o MAC, embora sendo um destino turístico nacional e internacional, não era, efetivamente, um destino turístico dos niteroienses.

Neste artigo, apresentarei alguns aspectos históricos e sociológicos do turismo e do lazer, analisarei o perfil dos visitantes a partir das pesquisas já desenvolvidas e apontarei alguns parâmetros de ações a serem adotados para incluir, realmente, o MAC de Niterói na agenda cultural dos habitantes da cidade.

dá prazer?

com o *seu* Museu de Arte Contemporânea

Alguns entendimentos sobre turismo

O turismo, assim como a museologia, pelas suas interlocuções e ligações com outros elementos sociais, econômicos e culturais das sociedades contemporâneas, não pode ser analisado isoladamente. Suas práticas são remotas e evoluíram à medida que as próprias sociedades se transformaram.

Segundo John Urry (2001, p. 19), os homens das classes dominantes sempre viajaram. A elite do império romano desfrutava de uma estrutura de viagens voltada para o prazer e a cultura. "Sêneca afirmava que '*os homens viajam muito para diferentes espécies de lugar à procura de diferentes distrações por serem volúveis, cansados de uma vida mansa, e por estarem sempre à procura de algo que os iluda*'" (Urry, 2001, p. 122).

No rastro das peregrinações religiosas do século XII ao século XIX, surgiram hospedarias nos mosteiros, mantidas por ordens religiosas, para abrigar os peregrinos. E as excursões de cristãos que iam de Veneza à Terra Santa iniciaram-se no século XV.

A partir do século XVII, o *Grand Tour*[1] tinha como clientela cativa a aristocracia e a nobreza, que viajavam em busca de conhecimento e exerciam um papel primordial na educação da classe alta inglesa. No fim do século XVIII, os filhos da classe média profissional (médicos, dentistas, advogados) passaram a viajar também. Algumas excursões adquiriram um caráter romântico, nas quais prevalecia a observação da natureza. Surgiram, nessa época, os balneários na Europa, recomendados para adultos e com fins medicinais.

O advento do turismo de massa é um fenômeno que teve início no século XIX na Inglaterra, facilitado pelo surgimento das estradas de ferro, que diminuíram o tempo de deslocamento e baratearam os custos das viagens. A classe média passou a usufruir de um *status* antes reservado às elites dominantes.

A cultura é utilizada cada vez mais como um recurso turístico, pois gera enormes benefícios econômicos, empregos e renda, além de valorizar as tradições e fortalecer as raízes locais

Com a crescente demanda por locais já amplamente divulgados, novos destinos turísticos surgiram e a eles foram agregados os serviços de hotelaria, transporte, alimentação, comércio, agenciamento etc. A partir da Primeira Guerra Mundial, a aviação comercial, o aumento do número de carros e o uso generalizado dos ônibus possibilitaram um deslocamento mais rápido e democrático para cidades distantes. Viajar para outros países e outros continentes tornou-se uma prática mais rápida e mais segura. A sociedade industrial moderna incrementou o consumo de bens e serviços e pôs em marcha a economia e os homens.

O turismo tornou-se, portanto, uma prática comum a todas as camadas da sociedade, que, após um ano de trabalho, tinham direito às férias e ao descanso remunerado. Incitadas pela possibilidade de viajar, de conhecer novos horizontes e de se inserirem num novo *status* social, preferiam sair de suas cidades a permanecer nelas. "É um elemento crucial, na vida moderna, sentir que as viagens e as férias são necessárias", aponta Urry (2001, p. 20).

Pouco a pouco, as práticas turísticas tiveram de ser ordenadas, profissionalizadas e reguladas pelas próprias sociedades. Visando orientar os turistas e oferecer-lhes opções de locais a serem visitados, foram publicados os "guias de viagens" e "desde a primeira edição dos Guias Michelin os museus foram fundamentais para a experiência turística" (Urry, 2001, p. 174).

Há diversas definições das práticas turísticas. Algumas delas são:

> 1. O turismo é uma atividade de lazer, que pressupõe seu oposto, isto é, um trabalho regulamentado e organizado;
> 2. o turismo se caracteriza por um deslocamento através do espaço, isto é, a viagem, e um período de permanência em um lugar ou lugares novos;
> 3. a viagem e a permanência se destinam a localidades fora dos lugares normais de residência e de trabalho. Existe uma clara intenção de voltar "para casa", dentro de um período relativamente curto;
> 4. os lugares de destino são escolhidos porque existe uma expectativa que é construída por uma variedade de práticas não turísticas, tais como o cinema, a televisão, a literatura, as revistas, os discos e os vídeos, que constroem e reforçam o olhar;
> 5. olhar do turista implica freqüentemente diferentes formas de padrões sociais, com uma sensibilidade voltada para os elementos visuais da paisagem do campo e da cidade, muito maior do que aquela que é encontrada normalmente na vida cotidiana. As fotografias, os cartões-postais e os filmes possibilitam a reprodução e a recapturação incessante do olhar. (Urry, 2001, p. 17-18)

O turista inovador busca sempre novos e desconhecidos destinos, mas, tão logo são divulgados, tornam-se populares, abrindo caminho para o turismo de massa. Despreparado, o turista vai aonde o levam, apenas porque o levam e, "via de regra, o viajante não aprende nada, ou muito pouco, sobre como realmente é a vida nas regiões visitadas. Esconde-se o lado sombrio desta indústria do sol" (Krippendorf, 2001, p. 43).

Turismo como necessidade

Para entender o que leva os homens a viajarem e, portanto, a se distanciarem de seu local de moradia, é preciso analisar dois aspectos: o cotidiano e o antico-

PAULINHO MUNIZ

tidiano. A rotina estafante da vida, a falta de novidades e de opções de lazer, a monotonia, o deslocamento diário e exaustivo do trabalho para casa e vice-versa e a degradação das relações humanas constituem-se num cenário cruel que leva ao estresse, ao tédio, ao esgotamento físico e psíquico. A alternativa para compensar todas essas perdas é a viagem, que possibilita esquecer, temporariamente, todas as vicissitudes da vida cotidiana, recuperar a energia e buscar a felicidade. Conseqüentemente, desfruta-se de uma dupla liberdade: livre do trabalho e longe de casa. O revigoramento do corpo e da alma que as férias proporcionam torna-se fundamental para a saúde vital. "Com efeito, viajamos para viver, sobreviver", diz Jost Krippendorf (2001, p. 15).

O ritmo cada vez mais veloz de trabalho e o desgaste físico e mental fizeram com que as férias passassem a ter grande importância para a saúde dos homens e das empresas. O turismo, as férias e as viagens tornaram-se uma necessidade para os homens e podem ser considerados, portanto, a "conseqüência e, simultaneamente, um componente do sistema social industrial, da organização dos seres humanos e da civilização moderna", como observa Krippendorf (2001, p. 21). Ainda segundo o autor,

> O turismo funciona como terapia da sociedade, como válvula que faz manter o funcionamento do mundo de todos os dias. Ele exerce um efeito estabilizador não apenas sobre o indivíduo, mas também sobre toda a sociedade e a economia. [...] o ser humano consegue mudar de ambiente e desligar-se do anterior. Desenvolve, após experimentar a fugacidade do turismo, a necessidade de voltar à estabilidade benéfica do seu dia-a-dia. Ele viaja para perceber que as coisas não são tão ruins assim em casa, e que talvez sejam até melhores do que em qualquer outro lugar. Ele viaja para voltar. (2001, p. 16)

Aproveitando-se dessa necessidade inerente ao

homem, as estratégias do *marketing* do turismo são todas voltadas para imagens de uma vida idealizada, vivida em locais paradisíacos, com pessoas sempre radiantes, nativos exóticos e sorridentes, bufês fartos e coloridos. Esse universo perfeito, uma colagem de belezas e sucessos, é absolutamente distante da realidade na qual os indivíduos trabalham e vivem. O lazer e o prazer são, portanto, incompatíveis com a rotina local. Ainda segundo Kripppendorf, "os pregadores da igreja só podem prometer o paraíso após a morte, enquanto que, no turismo, ele já nos é oferecido aqui na Terra" (2001, p. 41).

Talvez esse imaginário que é incutido nos indivíduos seja uma explicação da relação dos homens com suas cidades: eles sabem que os locais nos quais vivem e trabalham não são dessa forma, são *reais*. Portanto, para que possam usufruir momentos de "completa felicidade", é necessário que saiam de suas cidades, que viajem para outros lugares, nos quais, somente neles, se permitirão conhecer museus, sítios históricos, igrejas e demais atrativos que caracterizam o turismo cultural.

A cultura, em todos os seus aspectos, é utilizada cada vez mais como um recurso turístico, pois gera enormes benefícios econômicos, empregos e renda, além de valorizar as tradições e fortalecer as raízes locais. A história representada em museus, centros de tradições e centros culturais teve um crescimento geométrico a partir da década de 1970, muitas vezes visando aos lucros que o turismo pode gerar e fazendo do passado uma mercadoria (Urry, 2001, p. 146).

A pesquisa publicada no Ciclo de Estudos sobre o Turismo, em 1985, na Alemanha (*apud* Krippendorf, 2001, p. 44-45), traçou um panorama das motivações das viagens. Perguntou-se aos entrevistados: "Por que você realizou uma viagem durante as suas férias regulamentares?". Os principais resultados indicam que a tendência geral das motivações é:

- 64% – para desligar, relaxar;
- 40% – para estar em contato com a natureza;
- 34% – para descansar, não fazer nada, não fazer esforços;
- 29% – para adquirir novas impressões, conhecer outros lugares;
- 26% – para ver outros países, ver o mundo;
- 18% – para alargar os horizontes, cultivar a própria educação e o saber.

A partir da pesquisa, que vem sendo feita regularmente há 20 anos na Alemanha, as diferentes motivações apresentadas foram agrupadas em categorias para definir o que é "viajar": alargar o próprio horizonte; descansar, refazer-se; ser livre e independente; compensar e integrar-se socialmente; partir para a descoberta de si mesmo; fugir; comunicar-se; ser feliz. Vale ressaltar que os resultados, ao longo de todos esses anos, alteraram-se um pouco: aumentou o percentual de respostas sobre "encontrar pessoas simpáticas, falar com elas" bem como "dedicar-se a *hobbies*" (2001, p. 46-49).

Para saber quais eram as atividades preferidas pelas pessoas quando estão em férias, a mesma pesquisa formulou a seguinte pergunta: "Qual ou quais dessas atividades você praticou durante as férias de 1985?". As respostas mais significativas para a pesquisa realizada no MAC são:

- 71% – passeios;
- 53% – dormir, descansar;
- 50% – olhar as vitrines, fazer pequenas compras;

• 47% – visitar pontos interessantes, monumentos, museus;

• 41% – espreguiçar-se na praia, no campo;

• 23% – brincar com as crianças, começar a fazer alguma coisa nova;

• 18% – visitar jardins zoológicos, áreas de lazer, parques naturais;

• 16% – assistir a manifestações culturais, conferências. (2001, p. 52-53)

Nas respostas da primeira pergunta, apenas 18% dos entrevistados apresentaram, como prioridade de sua viagem, o conhecimento. Na segunda pergunta, o percentual de quem praticou atividades culturais aumenta para 47%. Podemos deduzir que, embora visitar museus, monumentos e pontos interessantes não fosse a motivação inicial da viagem, uma vez estando no destino, o turista "aproveitou" para conhecer os atrativos culturais dos lugares visitados.

Entre 1964 e 1965, Pierre Bourdieu e Alain Darbel desenvolveram, em 120 museus franceses, uma pesquisa que analisou o impacto do turismo nesses espaços. Em linhas gerais, eles informam que o turismo efetivamente leva as pessoas aos museus, mas não faz delas um público cativo, pois, por si só, é "incapaz de conversões duradouras" (2003, p. 52). Comprovam, ainda, que:

• quanto mais elevado seu nível de instrução, mais os turistas buscam programas de turismo cultural;

• as pessoas de classes mais desfavorecidas afirmaram ter entrado "por acaso" no museu nas cidades nas quais estão passeando;

• as possibilidades de os turistas descobrirem os museus aumentam proporcionalmente em relação à idade dos viajantes;

• por ser uma atividade sazonal, o número de visitantes que vão aos museus variará de acordo com a temporada;

• visitar museus torna-se uma prática obrigatória daqueles que, em viagem, pertencem ou querem pertencer ao "mundo culto".

Sabemos que, como turistas, "vemos" as coisas com outro olhar, focado na curiosidade. O olhar do turista é capaz de perceber aspectos curiosos e inusitados que são, para as sociedades locais, práticas normais, permanecendo, para elas, "opacas". Como turistas, vemos os signos ou clichês turísticos (Urry, 2001, p. 17). E, certamente, em todos os roteiros de turismo cultural, os museus compõem esses clichês.

Lazer e cidade

Em busca de definições acerca do turismo para que pudesse estabelecer uma relação entre os museus e as práticas turísticas dos indivíduos em suas próprias cidades, constatei, na literatura de referência, que, em sua própria cidade, o indivíduo não está exercendo uma *atividade turística*, e sim uma *atividade de lazer*. Como foi exposto, sabemos que o turismo pressupõe uma viagem, um deslocamento, ao passo que o lazer pode ser local.

Percebemos também que, de uma maneira geral, a estrutura das cidades não está voltada para o lazer nem para as necessidades de relaxamento de seus habitantes. A maioria das grandes cidades concentra, em seus centros, as áreas de trabalho e, na periferia, as moradias, sem áreas de lazer em nenhuma das duas, o que impossibilita que o cidadão tenha uma vida plena. Assim, é muito comum termos cidadãos dissociados de suas cidades, sem nenhuma relação

de afeto ou pertencimento com seu local de moradia e sem usufruir o que elas lhes oferecem (quando o fazem) em termos de atrativos culturais. Além disso, "entre um terço e metade da superfície de nossas cidades está reservado ao trânsito sob forma de ruas e áreas de estacionamento" (Krippendorf, 2001, p. 112).

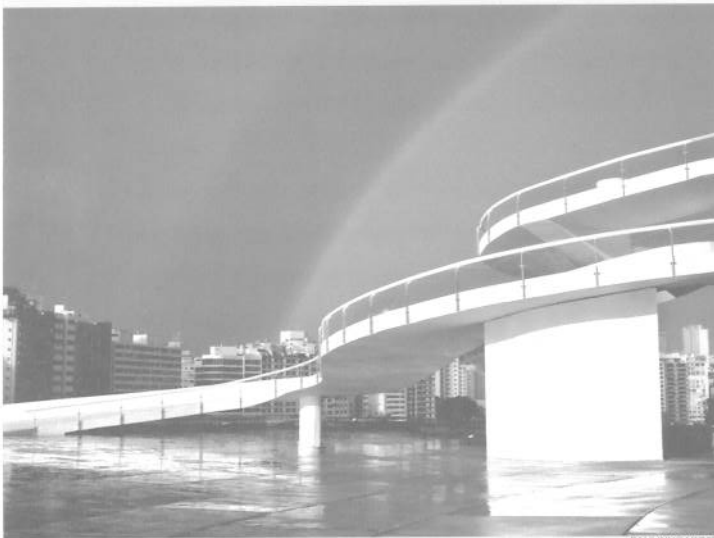
Estudos nos mostram que os progressos da sociedade industrial permitiram ao homem obter aumento de salário e redução da jornada de trabalho, o que lhe proporcionou um maior tempo livre e dinheiro para gastar. Nos séculos XVIII e XIX, a jornada de trabalho variava de 4 mil a 4,5 mil horas por ano. Para muitos, isso significava trabalhar 15 horas por dia, sete dias por semana. No fim do século XX, essa carga horária, nos países industrializados, estava entre 1,7 mil a 2,1 mil horas por ano (2001, p. 105). Sobrava, então, tempo para o lazer. Mas no que consiste o lazer? Segundo Kippendorf,

> A indústria do lazer produz bens de consumo em abundância, todos muito sedutores. Somos incitados à disciplina no trabalho, mas a centrar nosso tempo livre na exuberância, no prazer, na mobilidade, no prestígio e no consumo. As múltiplas propostas da indústria do lazer e das distrações estariam mais aptas a manter o bom humor das pessoas – na gaiola dourada de uma civilização do consumo – do que a desenvolver as aptidões pessoais que permanecem inexploradas no mundo do trabalho. (2001, p. 105)

PAULINHO MUNIZ

Para Victor Andrade de Melo, "lazer é prazer, algo que deve ser considerado essencial para o ser humano". Pode ser assim definido:

> • as atividades de lazer são atividades culturais, em seu sentido mais amplo, englobando os diversos interesses humanos, suas diversas linguagens e manifestações;
> • as atividades de lazer podem ser efetuadas no tempo livre das obrigações profissionais, domésticas, religiosas e das necessidades físicas;
> • as atividades de lazer são buscadas tendo em vista o prazer que possibilitam;
> • assistir e praticar são duas possíveis posturas nos momentos de lazer. (2003, p. 31-32)

Temos, então, dois relevantes pontos apresentados com relação ao turismo e ao lazer: o primeiro indica que os homens das sociedades contemporâneas precisam de férias para a sua saúde física e mental, que a viagem é uma excelente forma de revigoramento e que, em suas cidades, mesmo de férias, as pessoas não são turistas; o segundo nos mostra que as atividades de lazer praticadas em nossas próprias cidades, por mais que sejam programadas, devem nos proporcionar prazer para serem assim classificadas. Discutirei, em seguida, se há possibilidade de lazer nos museus – em especial, no MAC de Niterói.

Museus – opções de lazer?

Os museus desenvolveram, principalmente a partir da segunda metade do século XX, mecanismos de aproximação com a sociedade, convertendo-se em locais de interpretação e de novas leituras do mundo. Para facilitar o diálogo entre os museus e os visitantes, a narrativa museológica e o projeto museográfico passaram a ser pautados na interdisciplinaridade e na busca de maior interação com o público. Dinâmicas de comunicação, práticas de *marketing* e de animação são freqüentemente utilizadas, com o intuito de proporcionar aos visitantes momentos lúdicos, instrutivos e prazerosos (Gonçalves, 2005, p. 9).

O universo museal, diversificado por natureza, seleciona, abriga, investiga e difunde acervos e coleções de toda ordem, do patrimônio erudito àquele que traduz o sentimento popular. Toda a diversidade cultural pode estar contida e representada nos museus. Lembra Regina Abreu: "Ao formular a idéia de diversidade cultural, é preciso levar em conta o substrato que a ancora: as culturas são diversas como expressões de igualdade entre os homens" (2003, p. 44).

A relação entre os museus e as cidades nas quais são instalados não é, de modo algum, padronizada. Não obedece a regras, fórmulas ou preceitos. O tamanho da cidade, o número de habitantes, as opções de lazer e cultura, por um lado, e os museus e suas especificidades, por outro lado, estabelecem uma dinâmica cambiante de visitação e até mesmo de aceitação. Isso ocorre porque, em sua quase totalidade, os museus foram criados por mecanismos alheios aos interesses das comunidades, as quais nem foram partícipes de suas concepções. À exceção dos museus comunitários e dos ecomuseus, nos quais a preservação da identidade coletiva é uma necessidade da própria comunidade, a prática da criação dos museus é dissociada do local no qual se inserem.

Fato interessante ocorreu na relação do MAC de Niterói e os habitantes da cidade. Capital do antigo estado do Rio de Janeiro até a fusão deste com o estado da Guanabara, Niterói amargou um processo de decadência e baixa auto-estima da população por quase uma década. Muito próxima ao Rio de Janeiro, era uma cidade-dormitório, quase um subúrbio da capital. A partir de 1989, o prefeito eleito Jorge Roberto Silveira implantou uma política de recuperação física, cultural e social da cidade visando ao bem-estar da população e, conseqüentemente, à recuperação de sua auto-estima. Além de investir nos seus aspectos infra-estruturais – saneamento básico, iluminação e limpeza pública, urbanismo, ordenação do tráfego, reforma do sistema educacional e a implantação, pioneira no país, do Programa Médico de Família –, atuou na recuperação dos equipamentos culturais e na criação de novos espaços e projetos que visavam revelar talentos nas artes plásticas, na música, nas artes cênicas e nos esportes. Foram 14 anos de uma política pública continuada em benefício da população, o que classificou Niterói como a quarta cidade em qualidade de vida do país, com um dos maiores índices de alfabetização e aproveitamento do ensino.

Parte do projeto daquele governo foi a construção do MAC. A idéia da construção de um museu na cidade surgiu em 1991 quando o colecionador de arte contemporânea brasileira João Leão Sattamini Neto ofereceu ao então prefeito Jorge Roberto Silveira a sua coleção, que contava, naquela ocasião, com cerca de 500 obras dos mais expressivos nomes do cenário

artístico nacional. Não havia, porém, em toda a cidade, uma edificação que pudesse abrigá-la. Convidado a projetar o novo edifício, o arquiteto Oscar Niemeyer escolheu como local um mirante debruçado sobre a Baía de Guanabara e emoldurado pelas cidades de Niterói e Rio de Janeiro, tendo, como pano de fundo, as montanhas. A pedra fundamental foi lançada em 1992. Somente em 2 de setembro de 1996, já contando com cerca de 1.200 obras na coleção, o MAC foi inaugurado.

Durante sua edificação, que demorou quatro anos para ser concluída, o museu foi polêmico. Depois de inaugurado, tornou-se símbolo da cidade e motivo de orgulho para seus habitantes, a ponto de se tornar logomarca de inúmeros estabelecimentos comerciais, sociais e educacionais, campanhas publicitárias e turísticas. "Projetando a cidade no cenário nacional e internacional, o MAC de Niterói tornou-se o seu maior ícone, gerando, na população, um certo orgulho cívico" (Gonçalves, 2002, p. 317). Pela sua beleza arquitetônica, tornou-se destino de brasileiros e estrangeiros, que, até a sua inauguração, se limitavam a conhecer as atrações turísticas do Rio de Janeiro, portal turístico mais importante do país.

Análise do fenômeno – metodologia e resultados das pesquisas

O fluxo de turistas refletiu-se na cidade, colocando em evidência seus atrativos culturais e naturais, o que pôde ser constatado ao longo dos anos pela Pesquisa do Perfil do Visitante do Museu de Arte Contemporânea, a que me referi anteriormente. É importante ressaltar que a metodologia dessa pesquisa, as perguntas e o critério de avaliação foram pautados nas pesquisas de *marketing* sobre os atrativos turísticos desenvolvidas pelo CEPETur. Buscamos analisar o MAC de Niterói sob o seu aspecto de atrativo turístico, mas a pesquisa possibilita-nos inúmeras

Número de visitantes (1998–2004)

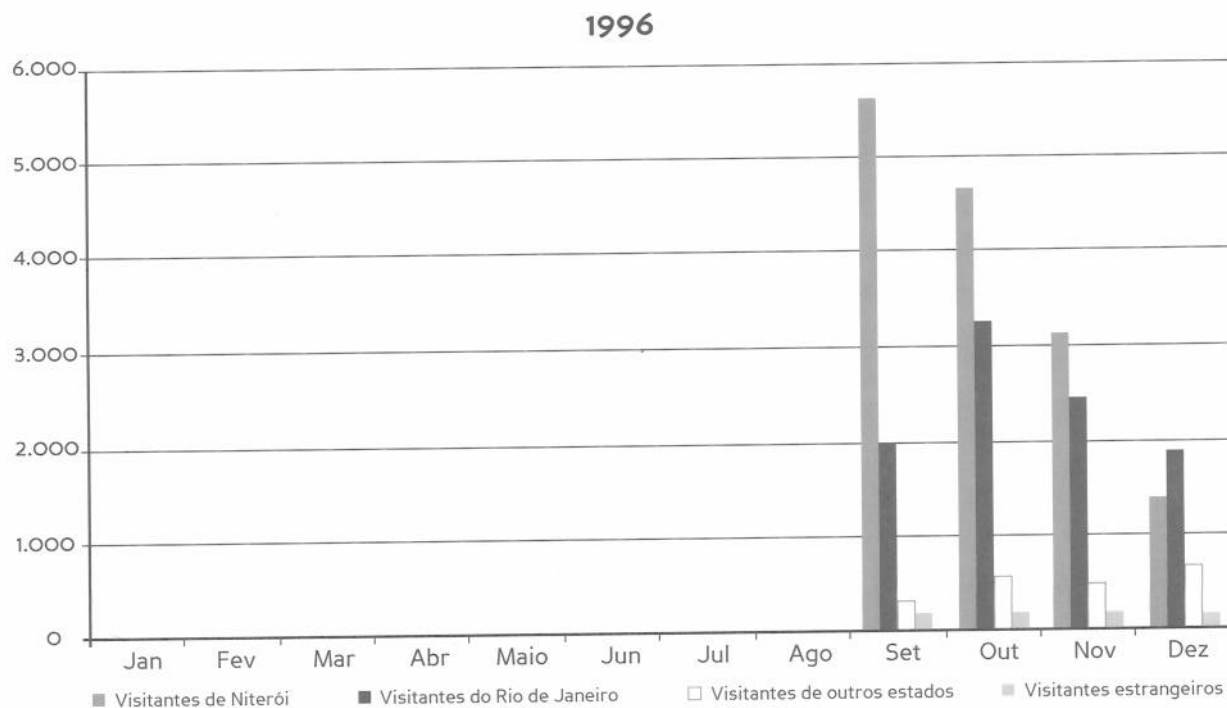
- 89,35% são brasileiros;
- 33,07% moram no Rio de Janeiro;
- 28,20% são de Niterói;
- 63,49% são estudantes (dos mais diversos níveis de ensino);
- 43,67% têm entre 20 e 35 anos e 26,32%, entre 36 e 49 anos;
- 20,36% possuem o ensino médio completo e 64,95%, nível superior completo;
- 21,82% têm renda familiar superior a 20 salários mínimos de âmbito nacional;
- 37,18% disseram raramente visitar museus, 33,19% visitam regularmente e 20,92% constantemente;
- 69,28% vieram ao MAC de Niterói pela primeira vez;
- 95,95% disseram pretender voltar;
- 97,30% recomendariam o MAC de Niterói a outras pessoas;
- 60,83% vieram motivados a conhecer o prédio projetado por Oscar Niemeyer;
- 80,29% vieram à cidade especialmente para conhecer o museu;
- 9,08% acharam a exposição ótima, 48,86% acharam boa, 31,07% consideraram regular e 10,03% julgaram ruim;[2]
- 69,58% dos que vieram de fora e se hospedaram na cidade ficaram em casas de parentes ou amigos.

(Gonçalves, 2003, p. 315)

análises socioeconômicas dos resultados. Em linhas gerais, a média numérica das pesquisas realizadas ao longo dos anos (1998–2004) nos aponta os resultados sobre os visitantes. Veja *box* na página 34.

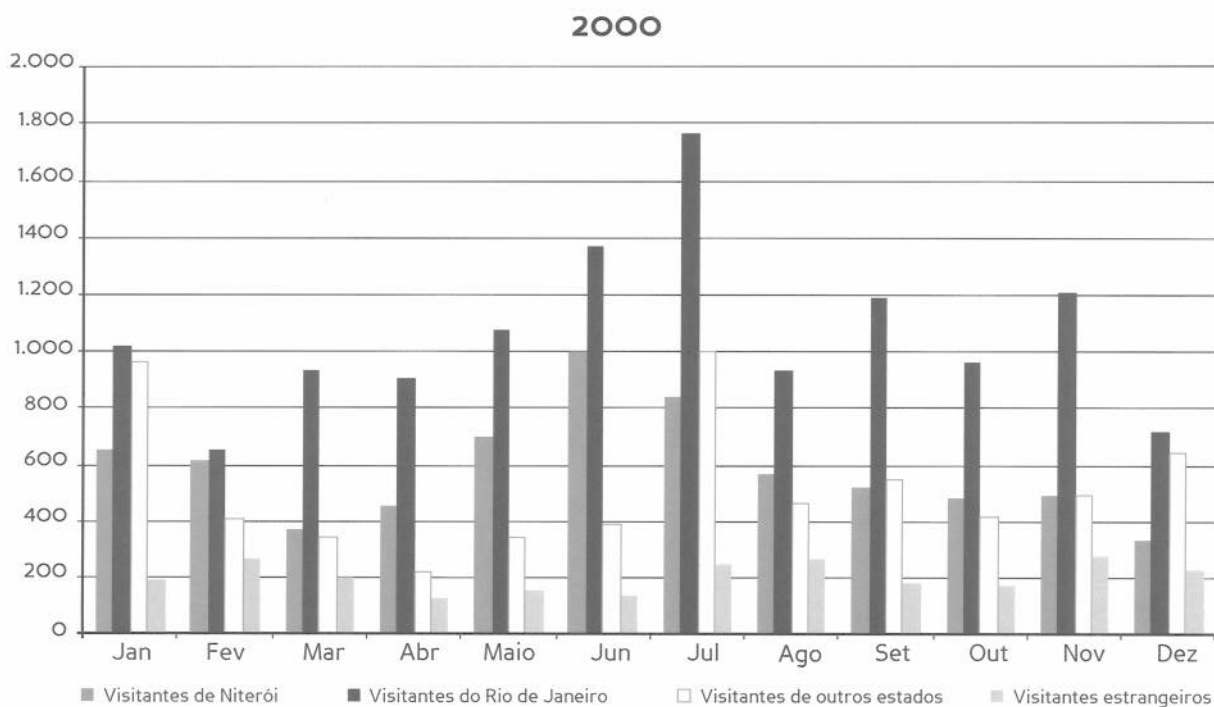
Analisando alguns indicadores, comprovamos, mesmo que não fosse esse o objetivo da pesquisa, o que afirmaram Bourdieu e Darbel: "A freqüência dos museus – que aumenta consideravelmente à medida que o nível de instrução é mais elevado – corresponde a um modo de ser, quase exclusivo, das classes cultas" (2003, p. 37).

Pela projeção e pelo reconhecimento que confere à cidade e aos seus habitantes, por ser um veículo de fortalecimento do sentimento de cidadania e, ainda, por ser motivo de orgulho para a sua população, o que nos intriga é que o MAC de Niterói não é, como nos aponta a pesquisa realizada desde 1998, um destino de lazer dos moradores da própria cidade. Como se explica esse fenômeno? O local é bonito, as instalações são agradáveis e seguras, as exposições têm boa aceitação, o nível de escolaridade dos visitantes é bom, o ingresso tem um preço acessível, mas os moradores da cidade não fazem dele o seu local de lazer. Embora a pergunta não conste do questionário, muitos moradores entrevistados declararam estar ali somente para levar parentes e amigos que se hospedaram em suas casas e que aquela era a primeira vez que entravam no museu.

A partir das respostas quase invariáveis, decidimos pesquisar os livros de assinaturas para tentar descobrir em quais meses do ano os moradores de Niterói mais visitavam o MAC e propor, a partir dos resultados, uma ação mais pontual de inserção do

museu na cidade. Contei com a colaboração dos estagiários do curso de Turismo da Unipli, coordenados pelo assistente técnico do MAC Luiz Rogério Baltazar, que elaborou uma planilha na qual foram contabilizados, dia a dia, ano a ano, os visitantes pelo seu local de procedência: estrangeiros, brasileiros de outros estados, brasileiros do Rio de Janeiro e moradores de Niterói. Os resultados, dispostos em gráficos pelo estagiário Luiz Melo, nos mostram, de forma clara, que o MAC de Niterói é, definitivamente, um destino turístico, e não uma opção de lazer de seus moradores. Para permitir uma comparação, mostrarei os gráficos de 1996 (ano em que o museu foi inaugurado), de 2000 e de 2004, ou seja, um intervalo temporal uniforme entre esses anos.

Analisando os gráficos, percebemos a discrepância entre o número de moradores de Niterói e do Rio de Janeiro que visitam o MAC de Niterói. Mas o que realmente nos leva à reflexão é a queda significativa, ano após ano, do número de habitantes da cidade que vai ao museu, como indicam os gráficos.

É importante esclarecer que a soma das quatro modalidades de visitantes não corresponde ao número real de pessoas que entraram no museu, e sim das que se identificaram no livro de assinaturas.[1] Após uma leitura atenta, podemos fazer os seguintes comentários:

1. ano após ano, decresce o número de visitantes de Niterói, o que nos leva a supor que nem as escolas da cidade têm demonstrado interesse nas ações educativas do museu;
2. o número total de visitantes da cidade que escreveram o seu nome no livro de assinaturas,

pelo período de oito anos, não corresponde a 10% dos seus habitantes;

3. apenas nos três primeiros meses depois de inaugurado o número de visitantes da cidade foi superior aos do Rio de Janeiro;

4. nos meses de férias escolares – janeiro e julho – e nos meses que têm feriados nacionais, aumenta consideravelmente o número de visitantes de outros estados;

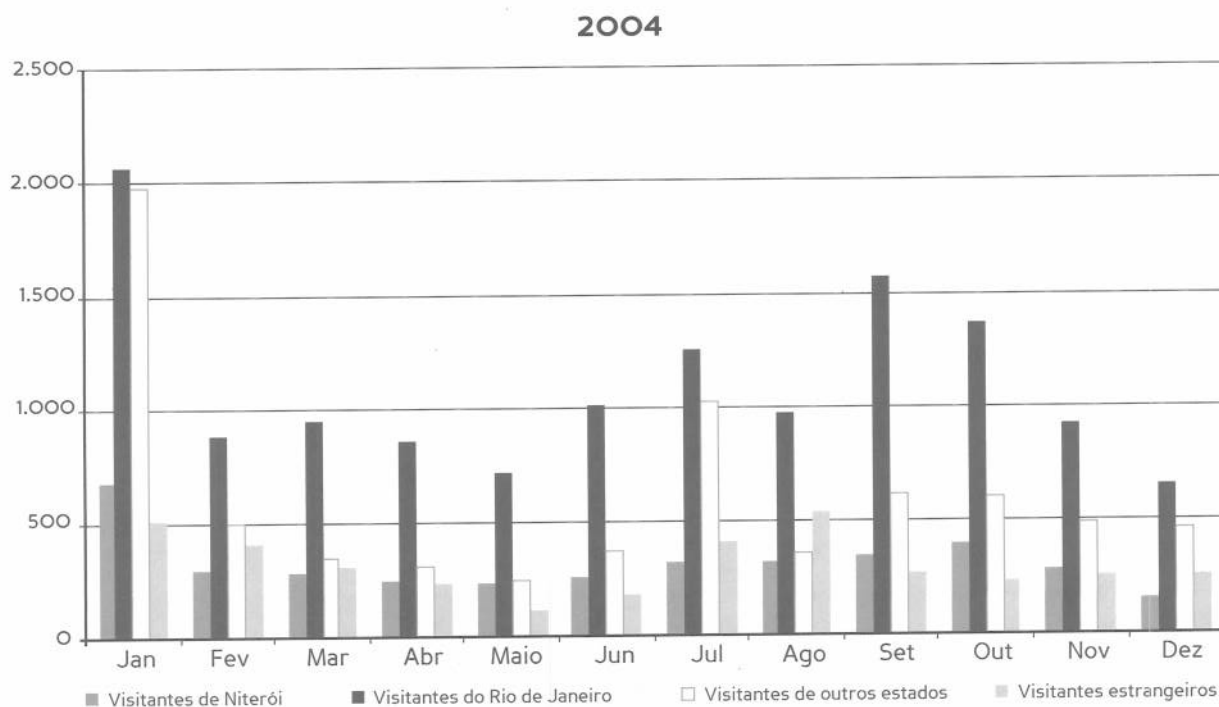
5. a média de visitantes estrangeiros passou a aumentar à proporção que o museu passou a ser divulgado no exterior e seus meses de pico são janeiro, fevereiro (carnaval), julho e agosto (verão no Hemisfério Norte);

6. a partir de 1997, a média de cariocas, brasileiros de outros estados e estrangeiros que visitam o museu vem se mantendo, com pequenas variações.

Os números nos fazem pensar. Giraudy e Bouilhet afirmam:

> Se atualmente menos de 10% dos habitantes de uma cidade ativa freqüentam suas coleções públicas é que as "pontes" funcionam mal. Torna-se necessário criar pontos de transmissão (cartazes, rádio, televisão), orientar os voluntários, organizar uma ação educativa trabalhando *in loco* as escolas, universidades, centros sociais, comitês de empresas, hospitais, mercados, feiras, grandes conjuntos habitacionais dos subúrbios. (1990, p. 89)

Considerações finais

Na sociedade atual, o lazer é considerado como um tempo de repouso e de consumo. As atividades de lazer, num primeiro momento, devem ser prazerosas por si

só, podendo, posteriormente, adquirir maiores significados. Seria essa a explicação para a baixa visitação dos museus? Seriam os museus a antítese da alegria desocupada e consumista que o imaginário do lazer visa proporcionar? O conhecimento e a reflexão não proporcionam prazer? Conhecimento é uma ação oposta ao divertimento?

No imaginário coletivo, museus são locais sacros, revestidos de uma aura de austeridade e intelectualidade, e precisam ser decodificados para serem apreciados. Ora, se o lazer é prazer, estudar e aprender estão, tradicionalmente, fora dessa categoria. De uma maneira geral, ninguém vai ao cinema, ao teatro, ao jogo de futebol ou à praia para ser instruído! Nos museus, temos de ler, prestar atenção, tentar entender palavras e expressões que, muitas vezes, compõem o *vômito verborrágico* dos curadores! Muitos, a propósito, deveriam ser interditados pelos museus por não entenderem as suas especificidades como instituição pública, a serviço do público, por eles tão profundamente desrespeitado no seu direito de obter informações inteligíveis. Alguns curadores de exposições de arte contemporânea deveriam entender que "a obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal, a não ser para quem detenha meios de apropriar-se dela, ou seja, decifrá-la" (Bourdieu e Darbel, 2003, p. 71).

O entendimento popular – que remonta aos séculos XVII e XVIII – de que os museus são excludentes e que só contemplam os que detêm o saber aristocrático e intelectualizado aplica-se perfeitamente aos museus de arte, em especial aos de arte contemporânea, que, geralmente, não se destinam a proporcionar ao visitante "comum" o prazer de descobrir e assimilar as mais diferentes manifestações artísticas do seu tempo. Segundo Bourdieu e Darbel, "se é incontestável que nossa sociedade oferece a todos a possibilidade pura de tirar proveito das obras expostas nos

	Visitantes de Niterói	Visitantes do Rio de Janeiro	Visitantes de outros estados	Visitantes estrangeiros
1996	14.819	9.564	2.024	744
1997	13.388	21.154	6.394	1.919
1998	10.662	15.741	6.217	1.665
1999	11.071	17.559	7.353	2.485
2000	7.052	12.768	6.237	2.468
2001	6.237	17.590	8.978	2.798
2002[1]	3.582	11.488	5.431	2.452
2003	5.733	16.889	7.298	4.111
2004	3.785	13.225	6.888	3.721
Total	**76.329**	**135.978**	**56.820**	**22.363**

museus, ocorre que somente alguns têm a possibilidade real de concretizá-la" (2003, p. 69).

Além disso, pela determinação dos profissionais de museus, eles são lugares solenes, de silêncio e comportamento comedido. Incompatível, portanto, com o prazer que o lazer proporciona. Observei, no MAC de Niterói, excursionistas que vão passear, admirar a paisagem e que se comportam "de maneira imprópria" justamente por não estarem habituados a visitar museus e porque entendem que aquele local é muito mais para *ver* a paisagem do que para *ver* exposições.[5]

Como visitar museus não se enquadra, de um modo geral, nas categorias do prazer, é necessário rever as ações museais até então praticadas para que se possa transformar o MAC de Niterói em destino de lazer. Cada vez mais, os museus precisam desenvolver estratégias coerentes com as suas funções para atrair os habitantes das cidades nas quais estão instalados. No MAC de Niterói, a estratégia não pode ser diferente. Seletivo e exigente, com uma enorme oferta de atrações sedutoras, que, invariavelmente, levam ao consumo, o cidadão, em seus momentos de lazer, tem de ser seduzido a usar seu tempo livre no "seu" museu.

Boas exposições não são suficientes para atraí-lo. É preciso ter uma programação alternativa – teatro adulto e infantil, eventos temáticos, apresentações musicais, festividades cívicas e sociais – para que o museu se torne uma opção de lazer, pelo próprio entendimento dessa ação.

Assim, ao descobrir que não é uma opção de lazer para os moradores de Niterói, o MAC deve buscar os caminhos que o levem à sua própria cidade. É preciso descobrir, por meio de uma pesquisa de campo, por que os outros 90% da população nunca o visitou e, mais que tudo, descobrir o que os habitantes da cidade gostariam de que o "seu" museu lhes oferecesse. ◘

NOTAS

1. Viagens destinadas a grupos de pessoas abastadas – nobreza e burguesia –, cujo objetivo era observar galerias, museus e artefatos culturais, com objetivo de instrução e enriquecimento cultural.
2. Vale ressaltar que, no MAC de Niterói, não há exposição permanente. Os visitantes, portanto, viram exposições diferentes por ocasião das pesquisas.
3. No ano de 2002, o MAC de Niterói ficou fechado ao público nos meses de abril, maio e metade de junho, em virtude das obras de recuperação da rampa, único acesso ao museu.
4. As pesquisas realizadas estão disponíveis, integralmente, na Divisão de Administração do MAC de Niterói.
5. Freqüentemente, os funcionários do MAC de Niterói ouvem esses comentários dos "turistas".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). *Memória e patrimônio*: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte*: os museus de arte na Europa e seu público. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: USP, 2003.

GEERTZ, Clifford. *O saber local*: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997.

GIRAUDY, Daniele; BOUILHET, Henri. *O museu e a vida*.

Tradução de Jeanne France Filiatre Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1990.

GONÇALVES, Telma Lasmar. *Apostila de museologia I*. Ed. revisada. Niterói: Unipli, 2005.

_________. A relação dialogal entre o visitante e o Museu de Arte Contemporânea de Niterói. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah; TOSTES, Vera Lúcia Brottel (Eds.). *História representada*: o dilema dos museus. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

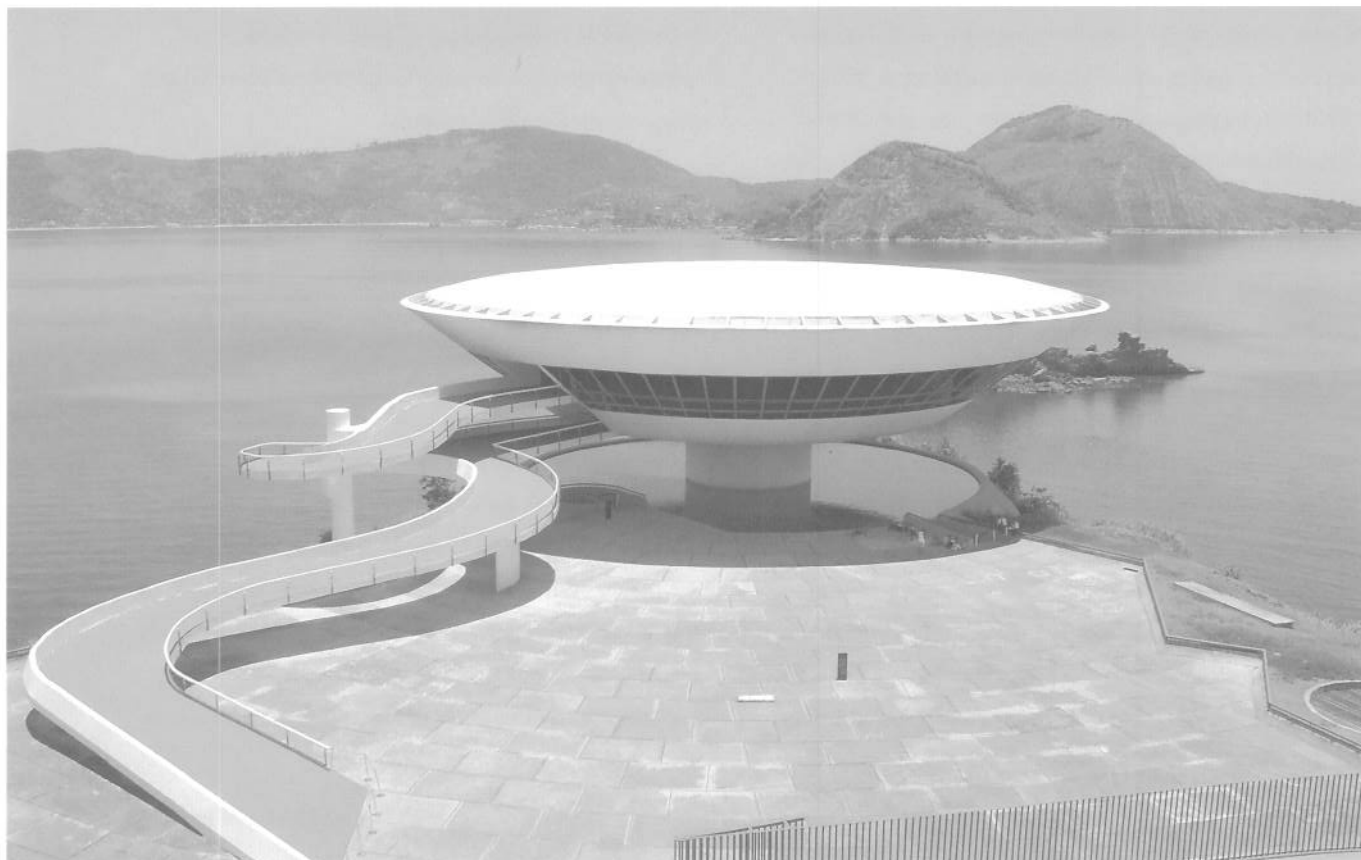
_________. *A gestão dos museus e do patrimônio na modernidade contemporânea e as práticas turísticas*. 2002. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção). Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia (COPPE), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

KRIPPENDORF, Jost. *Sociologia do turismo*: para uma compreensão do lazer e das viagens. Tradução de Contexto Traduções. São Paulo: Aleph, 2001.

MELO, Victor Andrade de. *Introdução ao lazer*. São Paulo: Manole, 2003.

URRY, John. *O olhar do turista*: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 3. ed. São Paulo: Sesc, 2001. (Coleção Megalópolis).

VALENTE, Maria Esther. A conquista do caráter público do museu. In: GOUVÊA, Guaraciara *et al.* (Orgs.). *Educação e museu*: a construção social do caráter educativo dos museus de ciência. Rio de Janeiro: Access, 2003.

PAULINHO MUNIZ

Bertha Lutz

e a importância das relações de gênero, da educação e do público nas instituições museais

Maria Margaret Lopes

Não é de agora que as possibilidades abertas pela reflexão histórica sobre os museus – também no Brasil e na América Latina – têm evidenciado um manancial inesgotável de temáticas inovadoras e instigantes para a discussão sobre que papéis cabem a essas instituições diante dos desafios colocados pela contemporaneidade (Lopes, 2003). Pensar a história dos museus mais que centenários no Brasil e entendê-los como artefatos históricos, que materializam, institucionalizam, musealizam os contextos sociais, culturais, científicos, políticos em que se forjam, tem sido um desafio que alguns poucos pesquisadores têm perseguido já há alguns anos.

Entre os temas que praticamente ainda não se inseriram na literatura brasileira sobre os estudos de museologia histórica – embora estejam presentes nas discussões internacionais, especialmente nos estudos de público em museus, por exemplo –, estão as abordagens de gênero. Olhares mais atentos têm permitido perceber o quanto também exposições educativas e extremamente influentes incorporam, de forma sutil ou explícita, o engendramento da natureza e a reprodução acrítica e atemporal das relações entre ancestrais humanos, e representações de feminilidades e masculinidades.[1]

A revista *Museum*, da Unesco, já dedicou, em 1991, uma de suas edições ao tema "museus e mulheres".[2] Entre diversos aspectos, constatou, com "certa surpresa", que as mulheres têm atuado, e de forma decisiva, nos museus há séculos, embora sua ação não venha sendo exatamente reconhecida (Skjoth, 1991).

Em uma tentativa inicial de aproximação dessas discussões – e de introdução de tais perspectivas de análise também no país –, este artigo integra pesquisas mais amplas[3] e comenta aspectos pontuais da ação

Resumo do artigo

A participação das mulheres e as relações de gênero como temas de reflexão dos estudos museológicos não são ainda uma tradição no Brasil. Neste artigo, como parte de uma pesquisa mais ampla, foram recuperados aspectos da trajetória da conhecida feminista – e desconhecida museóloga – Bertha Maria Júlia Lutz (1894–1976). Comentando aspectos de seu relatório de viagens aos museus dos Estados Unidos em 1932, chamado "O papel educativo dos museus americanos", foram destacados seus pontos de vista sobre o papel dos museus à época, suas menções aos estudos emergentes sobre público e, particularmente, suas observações em relação à atuação das mulheres nesses espaços de cultura científica.

Palavras-chave

Bertha Lutz; atuação feminina em museus; museus escolares; estudos de público em museus.

museológica de Bertha Maria Júlia Lutz (1894-1976) no Museu Nacional do Rio de Janeiro, na década de 1930.

Cientista, deputada, advogada, feminista e especialista em museus

Bertha Lutz é um ícone das mais diversas historiografias feministas brasileiras. No entanto, sua atividade profissional como cientista de museu foi praticamente ignorada, se não até mesmo obscurecida, pelas histórias socialmente engajadas, que procuraram destacar os aspectos político-militantes de sua trajetória - a qual temos considerado, ao contrário, indissociavelmente feminista/política/científica (Sousa *et al.*, 2005).

Em sua ficha funcional no Museu Nacional,[4] Bertha Lutz define suas habilitações profissionais em "Zoologia, Botânica, inclusive trabalhos de Laboratório e de Campo, de Excursão; *Organização de museus e suas atividades educacionais*"[5] e cita, entre seus cursos de aperfeiçoamento, seus "Estudos especiais sobre o papel educativo dos Museus Modernos, na América do Norte, a convite da Association of American Museums - 1932". Bertha destacava - além de sua formação em *Sciences*, em Paris, na Sorbonne, em 1° de março de 1918 - seus certificados de Estudos Superiores em Botânica, Química Biológica e Embriologia Geral, de 20 de junho de 1916, 18 de outubro de 1916 e 23 de outubro de 1917, respectivamente e seu título de bacharel em Ciências Jurídicas, pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, de 1933.

Na década de 1930, Bertha Lutz teria sido a única profissional especializada em museus no país. Segundo rascunhos de um currículo seu, em meio aos documentos ainda em organização no Fundo Bertha Lutz do Museu Nacional,[6] sua primeira atividade científica, em 1918, quando retornou ao país, teria sido a organização do Museu Zoológico do Instituto Oswaldo Cruz, ao lado de seu pai, Adolpho Lutz. Funcionária de um museu, trabalhando diretamente com a coleta, a organização e a classificação de coleções, em função de seus interesses disciplinares, Bertha permaneceria atenta às discussões teóricas com que a museologia se defrontava (Lopes *et al.*, 2004).

Bertha Lutz é um ícone das diversas historiografias feministas brasileiras, mas sua atividade profissional como cientista de museu foi praticamente ignorada

Com o prêmio da Carnegie Corporation e Endowment for International Peace, por Intermédio da União Pan-Americana e da Associação Americana de Museus, Bertha permaneceu nos Estados Unidos, em 1932, por dois meses e meio, visitando 58 museus em 20 cidades, a fim de estudar os departamentos e serviços educativos mantidos por essas instituições. Partiu de Nova York em direção a Saint Louis e, de lá, para Chicago. Periodicamente, voltava a Nova York.

Deixando antever propostas classificatórias de museus à época, informa ter visitado museus de diferentes categorias - alguns "de alcance geral (abrangendo a ciência e suas aplicações, arte e história)" e outros especializados "ao último grau". Entre eles, podemos citar: Museu do Brooklyn, Museu de Arqueologia da Universidade de Chicago, Museu da Cidade de Nova York, museus dedicados à ciência aplicada, ao comércio, museus de caráter especialmente educativo, para crianças, (incorporados às diretorias de instrução pública), museus ao ar livre,

trilhas da natureza etc. Administrativamente, algumas instituições eram nacionais; outras, estaduais, regionais ou municipais. Quanto ao público, os museus visitados eram universitários ou populares, "como o ramal da rua 69 do Museu de Arte de Pennsylvania que procura atrair o transeunte, ou como dizem os americanos: 'the man in the street'" (Lutz, 1932, p. 2). Também assinala ter percorrido outras instituições dedicadas à história natural, como jardins botânicos e zoológicos, herbários, o planetário e Museu de Astronomia de Chicago, o aquário de Nova York etc.

Participou da convenção anual da Association of American Museums realizada em Cambridge, de 14 a 18 de maio de 1932, e foi oradora do banquete dessa convenção ao lado do conhecido filósofo inglês Alfred Whitehead, do presidente da associação, Fiske Kimball, e do reitor da Universidade de Harvard, o astrônomo Lowell. Teve oportunidade, como afirma e como sua correspondência confirma, de ter travado relações com personalidades de maior influência "sobre a evolução recente dos museus, entrando em contato com as principais diretrizes dessa evolução". Além disso, "colocou em relevo os serviços que o Museu Nacional vinha prestando à educação, ressaltando a importância da fundação de uma Associação Pan Americana de Museus, que permitisse o intercâmbio contínuo de métodos, resultados e informações" (Lutz, 1932, p. 3).

No relatório *O papel educativo dos museus americanos* [ou *do Museu Moderno*], apresentado ao diretor do Museu Nacional, Edgar Roquette Pinto, em 1932 e publicado no ano seguinte, Bertha, sem desconhecer que o Deutsches Museum, de Munique, na Alemanha, era considerado na época "o pioneiro e realizador máximo da teoria moderna do Museu", referia-se à "nova teoria do Museu", sintetizada pela primeira vez pela expressão *the new museum idea*, por sir William Flower em *Essays on museums and other subjects connected with natural history* – um texto extremamente influente desde sua publicação em 1898 (ver Flower, 1996). A "nova idéia" solucionava, de maneira aparentemente democrática, as tensões entre pesquisa e público nos elitistas e hierárquicos museus, na definição de Flower, diretor do British Museum (Natural History), na transição do século. Musealizada nas próprias organizações das exposições, tal clivagem fundamentou toda uma vasta discussão sobre concepções e propostas de separação entre as coleções de pesquisa e aquelas de instrução do público leigo (Lopes e Murrielo, 2005). Essas idéias, amplamente incorporadas pelos museus norte-americanos, foram também assimiladas no discurso de Bertha, já marcado por metáforas da área disciplinar da Física.

Com John Cotton Dana, diretor do museu da cidade de Newark, e Alexander G. Ruthven, presidente da Universidade de Michigan, Bertha Lutz reconhece que

> os museus devem possuir uma característica dinâmica e de projeção social, deixando de ser meras coleções estáticas, como até então. Não apenas guardar objetos isolados e em segurança, ou servir de subsídio ao pesquisador, ao museu compete alargar os horizontes do conhecimento humano, desenvolvendo-se lentamente e citando Ruthven – "à medida que vão surgindo problemas novos, lança mão de métodos e finalidades igualmente novas, adaptadas ao ambiente social e ao progresso científico" (Lutz, 1932, p. 8).

Bertha continua: "deve ser elástico, dinâmico,

mas, principalmente, manter-se acessível à maior parte da população, ampliando e disseminando a cultura no seio das nações" (1932, p. 8).

As mulheres, os museus escolares e os estudos de público

Nesse longo relatório,[7] Bertha informa que examinou mais detalhadamente os museus especializados para fins educativos e os departamentos educativos daqueles museus em que preponderava a educação popular, objetivo primeiro de sua viagem. Além disso, diz que "deu enfoque maior também aos museus científicos, vista a especialização às ciências naturais do Museu Nacional", onde trabalhava. No relatório, estão referenciados os trabalhos clássicos das mais influentes personalidades de museus de então, os primeiros estudos de público do fim da década de 1920, a importância da propaganda científica pelo rádio, pelo cinema e pela imprensa. Como não poderia faltar, suas observações sobre "a mulher no Museu" mereceram um item à parte:

> Um dos aspectos da atividade dos museus americanos que mais me interessou foi verificar como é grande o número de mulheres que nele exercem sua atividade, desempenhando diversos misteres, desde os mais humildes até os mais exaltados, desde aqueles que não dependem senão de assiduidade e noção de dever até aqueles que exigem elevado grau de cultura e preparo técnico superior. (Lutz, 1932, p. 14)

Da especialista em herpetologia do Museu Nacional de Washington, Doris Cochran – também feminista, com quem Bertha e Adolpho Lutz mantiveram um expressivo intercâmbio científico[8] –, à especialista em "tardes recreativas" para crianças do Museu de Providence, Mabel Mc Cormick, passando pela diretora do Museu de Crianças de Brooklyn, Annie B. Gallup, pelas senhoras docentes, instrutoras, pedagogas, psicólogas do Museu da Filadélfia, do Museu de Arte de Cleveland, de Saint Louis, do Museu de Ciências de Buffalo, entre outras, Bertha enumera as mulheres que ocupavam posições de liderança e realizavam trabalhos notáveis e "pesquisas científicas de longo alcance" nessas instituições.

Outra das atividades que mereceram a atenção de Bertha por sua proposta modelar, embora de difícil introdução no Brasil, foram os "conselhos femininos auxiliares" – trabalho voluntário e organizado por mulheres em diversas instituições norte-americanas –, que eram responsáveis pela diplomacia dos museus e pela obtenção de recursos. Além do fato de o Museu Nacional ser um estabelecimento governamental, Bertha duvidava de que esse tipo de trabalho se adequasse à "índole pouco associativa" dos brasileiros.

Essa preocupação com o trabalho voluntário de apoio aos museus, mesmo que não especificamente das mulheres – uma discussão não só daquela época –, também foi tratada por Cândido de Mello Leitão (1932), professor de zoologia de invertebrados do Museu Nacional, no artigo "Papel educativo do Museu Nacional de História Natural", publicado na *Revista Nacional de Educação*, dirigida por Roquette Pinto. Considerando a relevância de organizações como as sociedades de amigos dos museus por todo o mundo, com relação às atividades de melhoria das condições materiais dos museus e, principalmente, às atividades de coleta e doação de exemplares para as coleções de museus, Mello Leitão propunha que, enquanto esse tipo de sociedade não se viabilizasse no país, o público leitor da *Revista Nacional de Educação* deveria assumir tal função.

De interesse para as mulheres era também o Museu de Newark, dirigido por Beatriz Winser, no qual o único funcionário homem era o porteiro. Para a realização dos trabalhos, mesmo os mais pesados (remoção de mostruários, por exemplo), como a própria Bertha os vivenciou, "as mulheres contavam não com auxílio da força de homens, mas de máquinas, que operavam com os mesmos princípios de alavanca dos macacos para carros e permitiam deslocar as estantes como se empurrassem, segundo relatou, carinhos de bebê.

De observações como essas – marcadas pela historicidade de suas lutas feministas, que advogavam a mais irrestrita participação das mulheres no mercado de trabalho, mesmo que mediadas por metáforas de seus papéis tradicionais maternos – às discussões teóricas sobre o papel do museu moderno, Bertha discorre detalhadamente sobre os mais diversos aspectos da atuação museal em seu relatório.

A partir da concepção de que o museu moderno desempenha a dupla função de pesquisa e divulgação e do privilégio à educação visual nos museus, Bertha, citando Laurence V. Coleman, Paul Rea e Cotton Dana, discorre sobre os aspectos históricos dos museus, a localização, a necessidade de uma arquitetura flexível, as exposições transitórias e isoladas, os detalhes expositivos, o papel dos textos, do som, o horário de funcionamento, os educadores, os técnicos etc. Particularmente, ela destaca um dos temas que ainda se reveste da maior atualidade para a museologia no Brasil: *os estudos de público*. Empregando metáforas naturalistas características de seus diversos textos – mesmo os de luta feminista –, Bertha ainda considera o "fato incontestável", apoiado nas experiências das autoridades no assunto, de que o "Museu Escolar se acha em plena fase de evolução regressiva". Essa não era, no entanto, a opinião da *Revista Nacional de Educação*, que divulgou, no ano seguinte, o artigo de Maria da Glória Valente em defesa do Museu da Escola Regional – um texto didático com orientação e imagens para a montagem dos pequenos museus escolares (Valente, 1933).

A falta de especialização dos instrutores de ensino no cuidado com as coleções e da familiarização com as novas técnicas empregadas nos museus levava sistematicamente à deterioração e à pouca utilidade desses estabelecimentos para o ensino científico. As considerações teóricas com as quais se familiarizava coincidiam com as observações que já expressara por ocasião de sua viagem a museus escolares de Minas Gerais, em 1921, quando constatara a precariedade do estado de conservação dessas instituições e sugerira, portanto, a possibilidade de ensino com o material doado pelo Museu Nacional. Filiava-se irrestritamente à "grande maioria dos técnicos norte-americanos de museologia que se afastavam por completo da idéia do museu escolar e da concessão de donativos" (Lutz, 1932, s/p.).

Reconhecendo na evolução recente do museu a ampliação cada vez maior do seu segundo objetivo de divulgação, Bertha volta-se para o estudo dos fatores que presidiam o seu 'processo evolutivo': "I. Fatores econômico-sociais: o Museu deve restituir sob forma de serviços culturais os subsídios pecuniários que recebeu" e "II. Fatores científicos: o controle rigoroso dos métodos e o estudo psicológico do visitante revolucionam a técnica do Museu" (Lutz, 1932, p. 15).

Considerando o conceito de museu "em plena evo-

lução" nos contextos da educação popular, da democratização e da socialização e observando que "é mais fácil obter subvenções para os museus que desenvolvem programas de educação do povo" – embora evidentemente se aumentem as responsabilidades de contrapartida em termos de serviços culturais oferecidos –, Bertha afirma, com grifo, que "o elemento subjetivo (o visitante) vem sendo estudado pela primeira vez" (Lutz, 1932, p. 20).

Segundo a autora, no Museu de Ciências de Buffalo, a doutoranda Nita Goldberg estava desenvolvendo estudos sobre o "elemento subjetivo", realizados "com um rigor científico notável", que evidenciavam

> que será baldada toda a obra educativa empreendida pelos museus, se estes estabelecimentos não se acomodarem à psicologia do público, ao invés de procurarem habituar o público a aceitar a idéia clássica e preconcebida do Museu. (Lutz, 1932, p. 16)

A partir de suas visitas a museus, de pesquisas com que teve contato, do cientificismo e das estatísticas que se estendiam para as áreas das ciências humanas, Bertha concluiu que "experimentalmente [estava] demonstrado que o comparecimento de visitantes obedece a leis determinadas, não aumentando indefinidamente proporcionalmente às despesas de manutenção e à área do Museu" (Lutz, 1932, p. 20).

Seguindo as orientações do Deutsches Museum – o protótipo do museu moderno –, os diferentes tipos de visitantes que freqüentavam os museus mereciam ser classificados em categorias de público para que suas necessidades fossem consideradas. Doutrinas filosóficas e fatores socioeconômicos eram responsáveis por "modificações radicais" nas técnicas museológicas; "oportunidades preciosas" e "novas perspectivas" se ampliavam para a disseminação da cultura popular. E as mulheres, longe de se ausentarem desse movimento, estavam entre seus protagonistas.

Na década de 1930, a articulação contraditória entre pesquisa científica e educação, que marcou o mundo dos museus de ciências desde o fim do século XIX, acompanhando o *boom* da divulgação científica também no Brasil, começou cada vez mais a destacar a educação/divulgação como uma das principais funções dos museus, e tal binômio passou a ser cada vez mais amplamente utilizado para justificar a manutenção dessas instituições. Nesses anos – em que, já sob a direção de Roquette Pinto, o Museu Nacional do Rio de Janeiro inovava também em termos de tais atividades –, a contribuição de Bertha Lutz, como essas rápidas considerações de um de seus trabalhos demonstram, embora pouco conhecida, não foi pequena. ◘

NOTAS

1. Análises da incorporação acrítica de estereótipos de masculinidade nas exibições do Museu de História Natural de Nova York têm sido realizadas, por exemplo, por estudiosas feministas como Donna Haraway (1989), Anne Fausto-Sterling (1995) e Londa Schiebinger (1999).
2. Agradeço à pesquisadora Adriana Mortara Almeida pelo acesso a esse volume da revista *Museum*.
3. Ver os projetos Gênero, Corporalidades, coordenado por Mariza Corrêa, e A Contribuição dos Museus à Cultura Científica Brasileira, coordenado por mim. Agradeço a Lia G. P. de Sousa, bolsista de apoio técnico do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por sua colaboração nessas pesquisas.

4. Informações retiradas do relatório *O papel educativo do museu moderno*, de Bertha Luz, que está guardado no Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Agradeço a Jaime Benchimol e Magali Romero Sá pelo primeiro acesso a esse documento.
5. Grifo nosso.
6. Agradeço aos responsáveis pelo acervo o acesso aos documentos.
7. A análise desse relatório está sendo realizada no âmbito do projeto A Contribuição dos Museus à Cultura Científica Brasileira.
8. Sobre a correspondência de Adolpho Lutz, ver o volume organizado por Jaime Benchimol e Magali Romero Sá (2004).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENCHIMOL, Jaime L.; SÁ, Magali R. (Orgs.). *Primeiros trabalhos: Alemanha, Suíça e Brasil (1878-1885)*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2004. 399 p. (Obra Completa de Adolpho Lutz, v. 1).

FAUSTO-STERLING, Anne. Gender, race and nation: the comparative anatomy of "Hottentot" women in Europe, 1815-1817. In: TERRY, Jennifer; URLA, Jacqueline. *Deviant bodies*. Bloomington: Indiana University Press, 1995, p. 19-48.

FLOWER, William H. *Essays on museums and other subjects connected with natural history*. Londres: Routledge, 1996.

HARAWAY, Donna. *Primate visions*: gender, race, and nature in the world of modern science. Londres: Routledge, 1989.

LEITÃO, Cândido de Mello. Papel educativo do Museu Nacional de História Natural. *Revista Nacional de Educação*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2 (nov.): p. 83-86, 1932.

LOPES, Maria Margaret; MURRIELO, Sandra. Ciências e educação em museus no final do século XIX. *História, Ciência e Saúde - Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 12, suplemento, p.13-30, 2005.

LOPES, Maria Margaret *et al*. A construção da invisibilidade das mulheres nas ciências: a exemplaridade de Bertha Maria Júlia Lutz (1894-1976). *Revista Gênero*, Niterói, v. 5, 2004.

LOPES, Maria Margaret. Museus e educação na América Latina: o modelo parisiense e os vínculos com as universidades. In: GOUVÊA, G. *et al*. (Orgs.) *Educação e museu*: a construção social do caráter educativo dos museus de ciências. Rio de Janeiro: Access, 2003, p. 63-82.

LUTZ, Bertha Maria Júlia. *O papel educativo do museu moderno*. 1932. Não publicado.

SCHIEBINGER, Londa. *Has feminism changed science?*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

SKJOTH, Lise. Primicia. Introducción. *Museum - Los museos y la mujer*, Unesco, v. 171, n. 3, p.124-125, 1991.

SOUSA *et al*. Para ler Bertha Lutz. *Cadernos Pagu*, Campinas, 24, p. 315-325, jan./jun. 2005.

VALENTE, Maria da Glória. O Museu da Escola Regional. *Revista Nacional de Educação*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 11 (ago. set.): p. 65-84, 1933.

Musealização e cultura contemporânea

Leopoldo Guilherme Pio

Modernidade, memória e patrimônio

Este artigo apresenta uma reflexão a respeito das relações entre sociedade contemporânea e memória. O argumento é que, diferentemente da "alta modernidade",[1] a sociedade contemporânea (também chamada de modernidade tardia) se caracteriza por um processo de *musealização* da esfera social, que se funda na preocupação, cada vez maior, com a preservação ou recuperação dos vínculos com o passado, acompanhada por uma diversificação dos usos e sentidos da história. Discutiremos também a importância das noções de "lugar de memória" e "ecletização do passado", na intenção de compreender em que medida as transformações sociais, históricas e culturais contribuem para o processo de musealização.

Neste texto, a noção de memória é entendida como o conjunto de conhecimentos e lembranças do passado que se apóia nas experiências produzidas e transmitidas por grupos sociais específicos. Parte-se do pressuposto de que o passado é uma referência coletiva que contribui diretamente para a coesão social, uma vez que permite a construção de quadros de representação simbólica que atribuem sentido ao presente. Assim, a temporalidade serve como ponto de referência que configura a memória dos indivíduos pertencentes a uma coletividade.

Mas essa perspectiva não é suficiente para compreender o papel da memória na contemporaneidade. É preciso perceber que a memória coletiva é dinâmica, uma vez que o passado e as tradições não passam automaticamente de geração para geração, e sim são reapropriadas e reelaboradas segundo os critérios e interesses do presente. Com efeito, a memória coletiva depende das formas de sociabilidade historicamente determinadas, bem como das redes de comunicação social, a partir das quais será organizada. Assim, a memória é menos um sistema

Resumo do artigo

Este artigo discute as relações entre a sociedade contemporânea e a "cultura da memória", isto é, a preocupação cada vez maior com a preservação ou recuperação dos vínculos com o passado, a história e a memória. A partir da noção de *musealização* desenvolvida por Andreas Huyssen, argumenta-se que a chamada modernidade tardia se caracteriza por uma nova forma de tematizar as noções de memória, patrimônio e identidade, que legitimaria a consolidação de um "passado sempre presente". Com efeito, a musealização faz parte de um processo mais amplo de transformações sociais e culturais contemporâneas, que abrange, entre outros fatores, a reorientação das identidades coletivas, as novas tecnologias da informação e a globalização cultural.

Palavras-chave

memória; patrimônio; museu; cultura contemporânea; modernidade.

predeterminado do que um processo de constante reconstrução e seleção do passado.

Gostaria de destacar uma mentalidade histórica particular de nossa época. Argumenta-se que a alta modernidade e a contemporaneidade desenvolvem formas diferentes de interpretação e construção do passado e da memória. A contemporaneidade se caracteriza pelo surgimento de uma nova experiência de tempo, na qual é possível articular identidades sociais e diversas temporalidades e, conseqüentemente, propor novas relações com o passado e a memória.

O impacto da globalização provoca a relativização das identidades tradicionais, que perdem sua hegemonia em função do surgimento das identidades globais ou mesmo "pós-modernas"

Um dos sintomas mais significativos desse cenário pode ser percebido na relevância da noção de *patrimônio*, um dos instrumentos privilegiados para agenciar memórias e identidades sociais. No contexto da modernidade e da consolidação dos Estados nacionais, a noção assume importância central como forma de representação e suporte simbólico das identidades nacionais. Trata-se da formação de *coleções patrimoniais*, fundamentais para definir o sentimento de nacionalismo do século XIX. Nesta época, surge a necessidade de organizar os bens que possam evocar a memória e a "essência" histórica de uma determinada coletividade: monumentos, eventos históricos, áreas históricas, símbolos e rituais nacionais.

Nesse sentido, as culturas nacionais funcionariam como uma forma de *discurso* que representa a heterogeneidade cultural, intrínseca a qualquer nação, como identidade *unificada* (Hall, 1997). Tal sistema se fundamenta no pressuposto de que a tradição (entendida como o conhecimento que passa de geração em geração e que se fundamenta na autoridade do passado) e a cultura (como um *acervo de pertencimento*) dimensionam as características da identidade nacional. Portanto, a história da nação torna-se não só um meio de memória, mas também a mais forte tradição coletiva. Nessa lógica, o patrimônio aparece como a instância transcendente de toda identidade cultural, e o passado é visto como algo remoto e que só se torna presente em contextos específicos.

Os objetos históricos aparecem como algo que existiu "desde sempre", e não como são na realidade, ou seja, o produto de uma seleção feita com objetivos políticos e estéticos específicos. Desnecessário lembrar, portanto, que a tradição histórica se estabelece como a reconstituição de um passado sem lacunas ou contradições. Desse modo, revela-se o caráter homogeneizador e excludente da visão

tradicional de cultura nacional, baseada na constituição de uma relação direta e automática entre o patrimônio cultural, a nação e seu passado, ou, em outras palavras, numa coincidência absoluta entre a sociedade e os símbolos que a representam.

O patrimônio torna-se subproduto das políticas de perpetuação e repetição dos ritos de fundação do Estado-nação, visível nas "teatralizações" típicas de exposições em museus ou nas comemorações cívicas. Em suma, tal perspectiva se baseia em uma *visão essencialista* dos elementos do passado e da própria sociedade.

Mas esse cenário estável de objetos, fruto da simulação da eternidade e da transcendência da história, dá vez a uma paisagem contemporânea, caracterizada pela fragmentação e pela contingência, bem como pela mudança de sentido das noções de *identidade* e *lugar*. O ritmo de mudança econômica e social, a *aceleração da história*, o desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação, o fenômeno da globalização e o surgimento da noção de pós-modernidade são as principais expressões deste novo cenário sociocultural.

Entre as conseqüências desses processos, destaca-se o surgimento de uma nova experiência de tempo, na qual é possível articular identidades sociais e diversas temporalidades e, conseqüentemente, propor novas relações com o passado e a história. Surge, assim, um segundo discurso do passado, mais plural, mais flexível e mais condizente com as transformações do mundo contemporâneo – uma *visão eclética*, para usar os termos de Néstor García Canclini (1997). As noções de patrimônio e identidade cultural, bem como a relação entre memória e história, são revalorizadas e recodificadas. É possível, portanto, detectar a existência de um imaginário contemporâneo centrado na *musealização* da realidade.

Identidade e memória: aspectos conceituais

Segundo Andreas Huyssen, a sociedade contemporânea tende a desenvolver uma "cultura da memória", que se expressa em contextos bem diferentes:

> [a] restauração historicizante de centros históricos e cidades históricas, a nova arquitetura dos museus, as modas retrô, a comercialização da nostalgia, a automusealização através da câmara de vídeo, a literatura memorialística e confessional, os romances autobiográficos e históricos pós-modernos que articulam fato e ficção, ou as práticas memorialísticas nas artes visuais através do uso da fotografia. (2001, p. 14)

Na verdade, Huyssen discute o desenvolvimento contemporâneo de um processo típico da própria modernidade. As origens dessa transformação já se encontram no início do século XX, quando é possível perceber a crise da noção de progresso, determinando novas atitudes em relação ao passado, ao presente e ao futuro. Contudo, tal deslocamento se consolida especificamente na década de 1950, momento em que a intensificação das transformações históricas levou as massas dos países industrializados a desenvolverem um sentimento de nostalgia em relação às suas raízes: "o gosto pela história e pela arquitetura, o interesse pelo folclore, o entusiasmo pela fotografia (criadora de memória e recordação), o prestígio da noção de patrimônio" (Le Goff, 1992, p. 220).

No atual contexto sociocultural, estabelece-se a revisão da modernidade na sua relação com a memó-

ria, por meio de um "reencontro" com o passado. Se o discurso da modernidade privilegiava a noção de *progresso*, a sociedade contemporânea tende a desenvolver uma hipervalorização do passado e uma revisão das fronteiras entre passado e o presente.

O que nos interessa é destacar uma transformação nos modos pelos quais memória e história se articulam na sociedade contemporânea. Embora o passado não seja um estoque ilimitado de representações, sua apropriação passa a ser muito mais diversificada. Com efeito, podemos perceber a coexistência de uma visão monumentalista ou essencialista, centralizada no passado, e de uma perspectiva eclética, que valoriza o cotidiano e a realidade contemporânea (García Canclini, 1997).

É necessário destacar também que as práticas sociais e culturais atuais dependem cada vez mais do processo de globalização cultural e das novas tecnologias de informação. O impacto da globalização, já amplamente discutido pela teoria social, provoca a relativização das identidades tradicionais, que perdem sua hegemonia em função do surgimento das identidades globais ou mesmo "pós-modernas" – as tribos urbanas, o corpo, a moda, o lazer, as comunidades virtuais.

Por outro lado, o medo do poder homogeneizador da globalização (vista, muitas vezes, como uma "americanização") acaba produzindo formas de resistência, representadas pelo reforço das identidades locais ou regionais. Os sujeitos sociais passam a ser repensados a partir de fontes mais particularistas (ou "democráticas") de identidade sociocultural. As implicações dessa transformação são significativas, pois a construção de memórias alternativas se torna fundamental na formação de novos discursos de identidade.

Torna-se importante também perceber a importância dos meios de comunicação na produção da memória e na ampliação das possibilidades de construção da história. Longe de relegar o conhecimento do passado, a mídia torna-se um dos meios de memória privilegiados. Seus instrumentos desempenham a função de arquivar, contextualizar e recapitular formas históricas, fazendo com que a memória coletiva seja difundida mais intensamente no cotidiano dos atores sociais. Dessa forma, os valores tradicionais continuam a ter presença significativa, como instrumento de interpretação da realidade e, também, de contribuição para a produção do *sentido de pertencimento*".

Não se deve, portanto, subestimar o papel dos meios tecnológicos na reconfiguração do passado: a revolução tecnológica possibilita o aumento da capacidade de armazenar, preservar e manipular informações do passado, por meio dos sistemas de comunicação e da construção de memórias artificiais.

Essa nova dinâmica provoca mudanças na experiência com o passado, pois a multiplicação dos meios de comunicação produz uma aproximação entre história e cotidiano. Torna-se possível a exploração aleatória dos dados do passado, com diversas finalidades – da mera "pilhagem" irresponsável até a recuperação crítica de experiências históricas. Assim, por meio da mídia, as tradições culturais e os relatos históricos são continuamente recriados e *reincorporados* em novos contextos. Nesse sentido, os meios de comunicação e informação criam novos caminhos para a definição de fronteiras culturais.

Mas essa lógica não está imune a críticas. Como lembra Françoise Choay, corre-se o risco de se assi-

milar um passado sem especificidades ou singularidades. A autora admite que as tecnologias de informação ampliam a relação com a história; por outro lado, suas mediações ocultam as heterogeneidades e rupturas que fazem parte do passado, uma vez que o patrimônio histórico se transforma numa forma cultural que tudo parece abranger. A classificação criteriosa dos elementos de memória seria, assim, "substituída pela autocontemplação passiva e pelo culto de uma identidade genérica" (2001, p. 241).

Como as novas tecnologias de comunicação possibilitam a colagem de diferentes momentos históricos e gêneros narrativos, muitas vezes a percepção e o significado do tempo se tornam paradoxais. Segundo Manuel Castells, a sociedade atual produziu uma cultura do eterno e do efêmero: "eterna porque alcança toda seqüência passada e futura das expressões culturais. É efêmera porque cada organização, cada seqüência específica, depende do contexto e do objetivo da construção cultural solicitada" (2000, p. 484). Na medida em que as fronteiras entre passado, presente e futuro se relativizam, viveríamos num eterno presente, caracterizado pela fugacidade das experiências culturais.

Sem querer aprofundar os desdobramentos filosóficos dessas críticas, é interessante lembrar que tais mudanças provocam a crise na noção tradicional de tempo (linear, irreversível, previsível) e na emergência da efemeridade e simultaneidade como temas recorrentes nas experiências culturais atuais. Em conseqüência, o espectador não se vincula mais ao passado e à tradição por meio de uma relação ritual (que implica, geralmente, uma fixidez de significados e a dissolução das contradições), mas sim a partir de um contato instável com mensagens inseridas em cenários plurais, que permitem diversas visões de mundo.

A perda de autonomia e da estabilidade das identidades tradicionais – em especial a identidade nacional – se reflete na revisão do conceito de patrimônio, o qual passa a se legitimar não mais como instância privilegiada de identificação e fruição, mas como uma possibilidade "cognitiva" adicional. Não se trata mais de perceber o patrimônio como índice privilegiado da identidade nacional, mas como referência expressiva que pode ser apropriada por diferentes grupos ou indivíduos conforme interesses particulares – prazer estético, interesse intelectual ou afetivo ou obtenção de prestígio simbólico, entre outros.

Nesse processo, o passado deixa de ser comunicado apenas como "tradição", para se aproximar do tempo contingente das relações cotidianas (Gonçalves, 2002). Essas transformações "museológicas" possuem implicações sociológicas significativas, uma vez que provocam uma mutação nos vínculos entre sociedade e produção simbólica da memória.

Patrimônio e sociedade: aspectos históricos

Os fatores que ocasionarão a musealização contemporânea começam a se estruturar na década de 1960, quando a cultura ocidental passa por um processo de crítica e relativização de seus modelos culturais. Observa-se que essa questão surge diretamente vinculada aos movimentos contraculturais da mesma época, que, na sua crítica aos valores globais da sociedade, rejeitaram as políticas culturais tradicionais e o papel dos museus na proposição dessa política.

O contexto de crítica à cultura tradicional, o surgimento da luta pelos direitos civis na Europa e nos Estados Unidos, entre outros movimentos sociais, e o processo de descolonização dos países africanos constituem o germe da "política da diferença", vinculada à defesa dos direitos de imigrantes, negros, mulheres, entre outras minorias. A política de afirmação política e cultural de tais grupos refletiu a necessidade de reconhecer o caráter complexo das identidades nacionais e rever a história a história da civilização moderna.

Em conseqüência, surge a necessidade de repensar as noções de "cultura" e "memória". Significativamente, novos conceitos de museu e patrimônio, mais abrangentes e democráticos, surgem no fim da década de 1960. O debate se estendeu durante a década seguinte e se refletiu no conceito ampliado de museu, prescrito pelo Conselho Internacional de Museus (Icom, na sigla em inglês), em 1974: uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que conserva, pesquisa, comunica e expõe os testemunhos materiais do homem e seu meio ambiente (Costa e Silva, 1991).

Desde então, é possível indicar uma ampliação do conceito de preservação, quer na valorização de diversos estilos e formas de expressão, quer na expansão da área de ação da preservação – como a valorização dos sítios urbanos e do patrimônio imaterial. Destaco dois marcos internacionais que representam essa modificação. O primeiro é o II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, realizado em maio de 1964. No esforço de aprimorar a intervenção sobre os elementos do passado, o Congresso originou a Carta de Veneza, primeiro documento a citar a importância dos sítios urbanos ou rurais para a preservação do patrimônio[2] e a privilegiar não só as criações monumentais, mas também as obras culturais modestas. Ao preconizar a valorização não só dos monumentos, mas de todo o tecido urbano que os envolvem, o documento modifica a noção geral de patrimônio cultural edificado.

O segundo marco é a recomendação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), que, durante o Congresso de Nairóbi, realizado em 1976, defendeu a importância da valorização dos conjuntos arquitetônicos segundo critérios antropológicos e afetivos, em detrimento de interesses *museológicos*. Do ponto de vista das técnicas de preservação, tal redefinição implica o descarte da preocupação da unidade do estilo, em prol da preservação do conjunto de intervenções realizadas em determinado objeto. Constitui-se, portanto, de uma nova forma de representar os espaços e objetos significativos do passado.

Naturalmente, tais modificações influenciam a visão do patrimônio urbano no Brasil. A partir do fim da década de 1970, a política cultural nacional passou a valorizar não só as *cidades-museu*, como Mariana ou Ouro Preto, mas também os núcleos históricos, praças e ruas. Por seu turno, a noção de "restauração" deixou de designar o restabelecimento de um estado original do bem cultural, passando a reabilitar as "camadas" históricas que compõem a própria trajetória desse bem.

No campo do urbanismo, é significativo o surgimento de obras como *A imagem da cidade* (1960), de Kevin Lynch, *A cidade na história* (1961), de Lewis Munford, e *Morte e vida nas grandes cidades america-*

nas (1961), de Jane Jacobs, que consolidam um "novo culturalismo", preocupado não apenas em criticar o racionalismo do modernismo arquitetônico (representado especialmente por Le Corbusier), mas também em reforçar a consciência do papel fundamental do passado no mundo moderno.

Tais modificações também se refletiram na revalorização de estilos antes desprezados. Segundo Evelyn Furquim Werneck Lima, até recentemente, a noção de patrimônio urbano era baseada nos conceitos ortodoxos da fase heróica do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), para o qual as estéticas colonial, neoclássica e modernista representavam a essência da nacionalidade quando se pretendia tombar ou preservar marcos históricos. Enquanto isso, imóveis ecléticos, *art nouveau* e protomodernos eram totalmente ignorados (Werneck Lima, 1992, p. 65-67). O Brasil reproduzia, assim, uma perspectiva comum a outros países, como a França, que optava por tombar apenas a arquitetura considerada "nobre", enquanto as expressões populares ou "laicas" eram desprezadas.

É verdade também que o colonial e o barroco (a partir da sua valorização pelos modernistas) foram idealizados como fundadores da nacionalidade, ao passo que outros estilos eram vistos como equívocos da formação cultural. Embora ainda exista a tendência de valorização de edificações tidas como "oficiais" – como as igrejas católicas –, em detrimento daquelas consideradas "marginais", a preservação deixa de ser, aos poucos, um conceito museológico excludente. Mais do que isso, o conceito não restritivo de patrimônio deixa de englobar apenas monumentos ou relíquias, para designar qualquer aspecto que tenha contribuído para a identidade cultural de determinada comunidade ou para caracterizar determinado sítio urbano. Argumenta José Reginaldo Gonçalves: "Mais do que um sinal diacrítico a diferenciar nações, grupos étnicos e outras coletividades, a categoria patrimônio, em suas variadas representações, parece confundir-se com as diversas formas de autoconsciência cultural" (2000, p. 29).

Portanto, no novo cenário sociocultural que surgiu nas últimas décadas, a noção de patrimônio pode ser interpretada de modo mais flexível, não mais como um sistema homogêneo de representações culturais dotado de uma missão civilizadora, mas sim como um conjunto de bens culturais que supõe a diversidade e a multiplicidade de significados.

Da mesma forma, o advento de centros culturais, arquivos digitais e museus vinculados a eventos específicos (por exemplo, o Museu do Holocausto em Washington) possibilita a criação de contatos variados com o passado, modificando, portanto, sua natureza. Podemos afirmar que um dos aspectos da "Nova Museologia" é a passagem do "museu-narrativa" – produtor de uma memória totalizante – para o "museu-informação", que faz uso da memória como um espelho múltiplo da sociedade. Se o museu-narrativa (como os museus nacionais) visa a um público seleto e é organizado a partir do poder evocativo e da autenticidade dos objetos expostos, o museu-informação (como os centros culturais) opta por exposições vinculadas à experiência cotidiana e está mais dirigido aos grandes públicos voltados para o consumo de informação. O primeiro se especializa na identificação, na autenticidade e na legitimidade dos bens culturais; o segundo, na pesquisa, na divulgação e na comunicação. Essa bre-

ve comparação aponta a existência de uma perspectiva mais preocupada com as diversas possibilidades de articulação entre presente e passado.

Razões da musealização

A reformulação da forma tradicional de pensar o patrimônio, a construção mais plural de identidades sociais, a incorporação do museu pela indústria cultural, a desconstrução do discurso museológico tradicional e a relativização das noções de autenticidade e originalidade caracterizam o processo de ampliação da memória e do passado, tanto no que se refere à democratização dos modos de identificação com o passado como à possível banalização ou mercantilização das experiências históricas.

Com efeito, existem pelo menos duas justificativas para a proliferação de processos de revitalização e resgate do passado: de um lado, a resistência identitária dos lugares de memória ante a fragmentação social e cultural contemporânea; de outro, a mercantilização da imagem urbana, a partir da qual os lugares históricos são "enobrecidos" de modo a se adequarem ao consumo cultural.

Segundo Pierre Nora, é exatamente a consciência do fim da memória espontânea, da dissolução do passado na fragmentação contemporânea, que leva a sociedade a criar espaços específicos onde os elementos do passado podem se refugiar: os lugares de memória. Trata-se, então, de um momento particular da história, pois a consciência da ruptura com o passado "desperta ainda a memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação" (1993, p. 9). Nesse sentido, o autor aponta a proliferação de modos *artificiais de preservação da memória* – arquivos e museus –, uma "memória prótese" que substitui a original e espontânea, dissolvida pela aceleração da história.

Incapaz de conservar as tradições, a sociedade se obriga a construir *lugares de memória*, de modo a restituir referenciais de identidade para os grupos sociais. Os lugares de memória são, portanto, rituais típicos de uma sociedade que se desritualiza, sacralizações do passado em uma sociedade em que tudo pode ser dessacralizado.

Essa transformação é sinalizada pela cisão entre *história e memória*, ou melhor, a passagem da "história memória" – mítica, anacrônica e afetiva, pois é vinculada à formação de identidades coletivas – para a "história crítica", isto é, o conhecimento informativo e retificador dos erros da memória. Nesse impulso dessacralizante, a nação perde sua vocação pedagógica na transmissão de valores e seu papel de encerrar a consciência da coletividade.

A relação de complementaridade que existia entre história, memória e nação deixa de ser evidente: a história entra em sua idade historiográfica, ao se *desidentificar* com a memória. Portanto, a passagem da memória para a história "obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história. O dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo" (Nora, 1993, p. 9). Trata-se, portanto, do momento de tomada de consciência de que a memória nacional não abrange todas as relações e condições materiais e simbólicas da sociedade. Ao mesmo tempo, se não é mais possível a transmissão de valores por meio da tradição, os lugares de memória são criados para ocupar o papel dos meios de memória, isto é, a memória como operação "natural".

Por outro lado, não é possível generalizar tais tendências, sob a pena de desconsiderar as singularidades de contextos históricos específicos. Além da noção de "memória espontânea" ser questionável – uma vez que toda a memória é produzida socialmente a partir de regras e de um estoque determinado de representações do passado –, é necessário perceber que a musealização pode assumir desenvolvimentos específicos.

O problema da perda da memória torna-se mais complexo em países que não definiram suas identidades nacionais de forma coesa e homogênea, como é o caso brasileiro. A questão da identidade nacional e cultural ainda é uma questão em aberto no Brasil. Como falar de perda de memória se nossa memória "natural" não se estruturou ou não se desenvolveu (e nem poderia se desenvolver) como nas culturas milenares da Europa? Sem dúvida, o esgotamento cultural e a atitude salvacionista que caracterizam a musealização européia não possuem paralelo no Brasil. O resgate do passado no caso local desempenharia não só a função de compensar a fragmentação contemporânea, mas principalmente de possibilitar a construção e/ou atualização da identidade nacional que dê conta dos sincretismos e heterogeneidades que caracterizam a formação cultural brasileira.

Pode-se, portanto, deduzir que uma das conseqüências da *musealização* é a diversificação das visões sobre a história, que tornam mais complexas as relações entre a sociedade e seu passado. Com efeito, é necessário enfatizar que os "lugares de memória" não possuem apenas a função de arquivo, mas também possibilitam um "reencontro" criativo com o passado, o que o tornaria menos um suporte da "história dos vencedores" e mais um reflexo das diferenças culturais.

A memória como desafio

Como representação do passado e modo de socialização, a memória contribui para a organização do nosso modo de ver o mundo. Por essa razão, a noção de musealização é fundamental para o entendimento da sociedade contemporânea e das transformações históricas que a produziram. Fenômenos como a globalização, as novas propostas museológicas ou as novas tecnologias de informação condicionam não só nossa relação com o presente, mas especialmente nossos vínculos com o passado. Assim, as questões discutidas neste texto lançam desafios para a compreensão do sentido da memória e das identidades sociais.

Mas algumas questões se impõem mais do que outras. Cabe a nós, admiradores do patrimônio, discutir ainda mais os fatores que permitem a reorganização das noções de identidade, tempo e história na atualidade. Ao mesmo tempo, é necessário que entendamos como a musealização age sobre culturas locais específicas, além de aprofundarmos as análises a respeito dos condicionamentos produzidos pelos meios de comunicação sobre a memória coletiva.

Trata-se, sem dúvida, de um campo de pesquisa em aberto, incompleto e paradoxal. Daí a necessidade de uma perspectiva interdisciplinar no estudo dos fatores analisados brevemente neste artigo. O esforço de profissionais e pesquisadores deve contemplar, para logo, a complexidade da cultura contemporânea, para que possamos avançar na

compreensão dos novos significados da cultura e das instituições responsáveis pela preservação da memória coletiva. ◘

NOTAS

1. Por "alta modernidade", entenda-se a experiência de tempo e espaço baseada em constantes processos de renovação e fragmentação sociocultural, decorrente da urbanização, da industrialização e da intensa produção intelectual e tecnológica que se iniciou nas últimas décadas do século XIX.
2. Esse documento tinha também o intuito de ampliar a Carta de Atenas de 1931 (anterior, portanto, ao documento de 1933, de cunho racionalista/progressista), que contribuiu para a criação do Centro Internacional de Estudos sobre Conservação e Restauração de Bens Culturais e do Icom, instituição ligada à Unesco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTELLS, Manuel. O limiar do eterno: tempo intemporal. In: _____. *A sociedade em rede*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Edusp, 2001.

COSTA E SILVA, Alvaro. Um breve histórico do patrimônio. Caderno de Ensaios nº 1, *Memória e Educação*, Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural/Paço Imperial, 1991, p. 23-30.

ENNE, Ana Lucia Silva. *Memória e identidade social*. 2002. Trabalho apresentado ao XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da comunicação (Intercom), Salvador, 2002. Não publicado.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo. Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). *Cidade*: história e desafios. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

_________. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). *Memória e patrimônio*: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1992.

NORA, Pierre. *Entre memória e história*: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 9-28, 1993.

PIO, Leopoldo Guilherme. *A cidade como patrimônio: revitalização e preservação no Centro histórico do Rio de Janeiro*. 2001. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

TAVARES, Selma Maria. A preservação da paisagem urbana e os vínculos do passado. *Cadernos do Patrimônio Cultural*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 51-56, abr. 1992.

WERNECK LIMA, Evelyn Furquim. Um novo conceito de preservação do Rio. *Cadernos do Patrimônio Cultural*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 65-72, abr. 1992.

Museu Treze de

Giane Vargas Escobar, Leonardo Veronimo Lameira e Lucienne Rossi Lopes Limberger

Resumo do artigo

Este artigo apresenta o trabalho que vem sendo desenvolvido desde o início de 2001 para a constituição de um museu com temática afro-brasileira na cidade de Santa Maria (RS), o Museu Treze de Maio (MTM). Abordam-se, num primeiro momento, os conceitos que consolidaram e articularam intra e interinstitucionalmente o museu. São apresentados também um breve histórico do MTM e sua proposta arquitetônica, que está sendo desenvolvida no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Maria. Busca-se, dessa maneira, incentivar e oferecer novas perspectivas sobre o modo como pode surgir e se desenvolver a instituição "museu".

Palavras-chave

museu; patrimônio negro; movimento social negro; arquitetura de museus.

LEONARDO VERONIMO LAMEIRA, 2001.

Fachada atual do prédio Sociedade Cultural Ferroviária Treze de Maio

Maio Memória e identidade negra em Santa Maria - RS

A idéia de criação do Museu Treze de Maio (MTM) surgiu em 2001, quando alguns integrantes do movimento social negro da cidade de Santa Maria – região central do estado do Rio Grande do Sul – e alunos da pós-graduação em Museologia do Centro Universitário Franciscano vislumbraram, no espaço ocioso da antiga Sociedade Cultural Ferroviária Treze de Maio (SCFTM), um museu com temática africana e afro-brasileira. Assim, foi fundada, no ano de 2002, a Associação dos Amigos do Museu Treze de Maio (AAMTM), que, assim como outras instituições de amparo a museus, apóia, difunde e auxilia as atividades do MTM. No ano de 2003, constituiu-se a diretoria técnica do museu, a qual tem centrado o seu trabalho, desde o início, na revitalização do prédio e na sensibilização da comunidade local para a preservação daquele patrimônio negro. Conforme o Guia de Museus do Rio Grande do Sul, lançado em 2002 pelo Sistema Estadual de Museus (SEM/RS), o MTM é o primeiro museu da cultura afro-brasileira cadastrado no estado.

O Museu Treze de Maio é o primeiro museu da cultura afro-brasileira cadastrado no estado

Uma das justificativas para a criação do MTM é a inexistência de um espaço dedicado especificamente à preservação da memória africana e afro-brasileira no Rio Grande do Sul. A importante participação dessa etnia na formação social, cultural e econômica do estado e do país – tal como evidenciado por um número crescente de estudos – é o principal pressuposto para a criação desse espaço, de forma a preservar, divulgar e ampliar os conhecimentos referentes a essa área.

Uma das pesquisas que se destacaram pela valorização do trabalho dos negros na economia gaúcha foi realizada, em 2001, por Ester Gutierrez, cujos estudos resultaram na montagem de um quadro histórico do trabalho da população cativa negra nas charqueadas, olarias e na construção civil em Pelotas. Segundo aponta a autora, o trabalho escravo trouxe grande desenvolvimento econômico, social e cultural para Pelotas naquele período.

Nesse sentido, a proposta de readequação e ampliação da antiga sede da SCFTM para a implantação do museu tem como meta a criação de um local específico para preservar, expor e estudar o crescente acervo museológico que vem sendo constituído pelos levantamentos arqueológicos, antropológicos, documentais e fotográficos da historiografia e historicidade negra gaúcha. Especificamente na região central do Rio Grande do Sul, vale destacar, como exemplo de acervo, o levantamento antropológico realizado nas comunidades de remanescentes de quilombos de São Miguel dos Pretos e Rincão dos Martimianos (ver Anjos; Silva, 2004).

Assim, trata-se de um acervo a respeito da ancestralidade africana, do modo de vida dos quilombolas e dos escravos, das casas de matriz africana ("terreiros") e do sincretismo religioso, ou ainda do próprio prédio e das atividades da antiga SCFTM, que está sendo constituído e reinterpretado constantemente por meio de pesquisas acadêmicas. Em outras palavras, a proposta museológica do MTM é a reelaboração e a releitura da história do negro no território gaúcho, que, muito embora já possua estudos de qualidade, permanece invisível e mitificada, conforme conveniências das circunstâncias política, social e econômica.

As diversas políticas públicas de ações afirmativas, implementadas desde a década de 1980 – como o artigo 68 do Ato de Disposições Constitucionais Transitórias, que reconhece o direito de propriedade aos remanescentes de comunidades de quilombos das terras onde vivem e onde viviam seus ancestrais, ou, ainda, a política de cotas para negros em universidades federais –, são tentativas de reparações, ainda que discutíveis, às atrocidades cometidas pela escravidão e pelo processo posterior de segregação racial e social imposto pelas elites aos negros até atualidade. Vale destacar que o governo federal decretou o ano de 2005 como o Ano da Igualdade Racial e o ano de 2006 como o Ano Nacional dos Museus, com o tema Museus e Público Jovem. Neste contexto, a criação do MTM torna-se oportuna, uma vez que resgata a memória e revaloriza a identidade da etnia negra brasileira no sul do país.

O museu: ontem e hoje

No atual contexto de globalização, no qual a cultura local, muitas vezes, parece ceder lugar a um "estilo internacional", é preciso reconsiderar o papel dos museus como instituições protetoras das tradições de um povo. A definição clássica de museu formulada pelo Conselho Internacional de Museus (Icom, na sigla em inglês)[1] continua atual. No entanto, é possível perceber uma reelaboração no modo como se organiza a instituição e se experimentam seus espaços.

Os espaços devem se adequar a novas propostas de vivências no percurso de uma exposição, atraindo a atenção e possibilitando alternativas de experimentação nesse ambiente. A proposição e a definição dos espaços devem, portanto, contemplar, além da adequação ao visitante e aos objetos expostos, o inesperado que pode surgir da interação entre ambos. O museu deve estar preparado para receber um público variado, com interesses também variados. A comunicação da mensagem poderá ocorrer pela interação entre os muitos ambientes e recursos oferecidos pelo museu. Percebe-se que as funções simples de aquisição, conservação, pesquisa, informação e divulgação são elevadas a um grau maior de complexidade ao se deslocar o foco do acervo para o público.

Outra característica importante da nova tendência museológica é enfatizar a pesquisa científica, uma vez que esta, conforme Fausto Henrique dos Santos (2000), contextualiza o objeto em um tempo e em um lugar específicos como testemunho histórico da trajetória de um povo.

No fim da década de 1960, a instituição museu passou por uma grave crise. Embora esforços fossem despendidos no sentido de melhorar e aprimorar o espaço arquitetônico, as exposições e as formas de aproximação com o público, as estatísticas mostravam, conforme Hugues de Varine (2000, p. 63),

LODERITZ FERREIRA MELLO

Registro de baile de debutante, realizado em 1967, na Sociedade Cultural Ferroviária Treze de Maio

que "90% dos moradores de uma cidade jamais visitavam os museus de sua região".

Nesse contexto, e sob o enfoque da Nova Museologia, o conceito de ecomuseu surge como uma forma de aproximar a comunidade de seu próprio ambiente, considerando-o em seus aspectos naturais e culturais e tentando restabelecer um elo perdido desde a Revolução Industrial com o seu tempo e o seu espaço. Seu principal objetivo é fornecer subsídios para atuar neles (tempo e espaço) de modo coerente. Essencialmente, os princípios do ecomuseu diferenciam-se do museu clássico em dois pontos: o patrimônio é considerado comunitário e coletivo, sendo até inventariado de forma participativa, conforme o julgamento local; e a comunidade é detentora da iniciativa das exposições, intervenções e programação geral, informando o seu desejo aos técnicos do museu (Varine, 2000). O conceito de patrimônio do ecomuseu se assemelha aos princípios modernos de preservação e uso dos recursos naturais e desenvolvimento sustentável, estabelecendo-se limites de utilização desses bens por meio da conservação para as gerações futuras.

Ainda segundo Varine (2000), podem-se reconhecer duas linhas distintas de ecomuseus de acordo com seus objetivos: os que se referem diretamente ao seu espaço natural, geralmente associado a parques naturais, mas que podem estar no meio urbano e incluir a população local; e as instituições que se voltam para o desenvolvimento coletivo de uma determinada comunidade. A proposta para o MTM baseia-se no último conceito.

É importante ressaltar que o ecomuseu procura muito mais desenvolver uma criticidade na comunidade do que efetivar uma eficiência técnica. Assim, torna-se um instrumento por meio do qual o homem conhece seu passado e se apropria dele com vistas ao desenvolvimento presente e futuro, resgatando sua identidade.

A centenária Sociedade Cultural Ferroviária Treze de Maio: patrimônio negro de Santa Maria

A SCFTM foi fundada em 1903 por funcionários negros da extinta Viação Férrea, 15 anos após a promulgação da Lei Áurea, numa época de segregação racial bastante evidente. A primeira sede da sociedade foi construída

na Rua 24 de Maio (hoje Rua Silva Jardim), então periferia da cidade, com a reutilização de materiais de vagões de trens desmanchados, como madeira, ferro e zinco. A atual sede, construída da década de 1960 e inaugurada em 1966, localiza-se no mesmo local do prédio original.

Sabe-se, por meio de relatos orais, que os próprios sócios idealizaram, captaram recursos e construíram a edificação. Isso deixa entrever a força, a resistência e a organização da comunidade negra santa-mariense diante das mazelas de uma abolição da escravatura recém-instituída, que deixou os negros à margem da sociedade. Mais que um clube, a SCFTM simbolizava auto-afirmação de uma etnia que, assim como outras, impulsionou o desenvolvimento da cidade. Os sócios iam à sociedade para conversar, ouvir música, ler, jogar pingue-pongue, participar de chás e, principalmente, freqüentar bailes: festas de carnaval, "Baile do Chopp", baile infantil, baile dos casados e baile de debutantes. Percebe-se que a SCFTM reproduzia atividades recreativas comuns a todo o restante da comunidade daquela época.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTA MARIA

Fachada da primeira sede da SCFTM, em 1911, que foi construída com madeira, ferro e zinco de vagões desmanchados

No início do século XX, a data de 13 de maio era reverenciada pela comunidade negra: no primeiro livro de atas da SCFTM, há uma menção à princesa Isabel. Com o tempo, o significado dessa data passou por uma releitura do movimento social negro, que hoje considera o dia 20 de novembro, Dia Nacional da Consciência Negra, como data magna, por entender que a resistência a todo o processo de exclusão imposto pela sociedade aos afrodescendentes era anterior a data da Abolição. A SCFTM ficou popularmente conhecida como 'O Treze'. Assim, o nome Museu Treze de Maio foi escolhido pela comunidade como uma homenagem aos primeiros fundadores daquela sociedade, e não como uma alusão à data da Abolição.

O Treze foi o local onde os ferroviários negros da cidade se reuniam em suas horas livres, contando às pessoas parte da história da ferrovia, fazendo, assim, que elas refletissem sobre o que era e continua sendo o preconceito social e racial, bem como sobre a participação do negro na vida cultural, educacional, política e econômica gaúcha.

A decadência da SCFTM começou a partir de 1980, em virtude de, entre outros fatores, más administrações, redução do poder aquisitivo dos funcionários da rede ferroviária, surgimento de outros clubes sociais com maior infra-estrutura e sublocação do espaço para terceiros.

O Treze pertence ao imaginário coletivo da cidade. Portanto, é um autêntico patrimônio local. Seu edifício foi tombado como patrimônio cultural municipal em dezembro de 2004 (Lei 4.809) e, em 21 de dezembro de 2004, o governo do estado sancionou a Lei 12.183,

Fachada da Sociedade Cultural Ferroviária Treze de Maio, em 1978

que "declara, como bem integrante do patrimônio histórico e cultural do Estado do RS, o edifício da antiga Sociedade Cultural Ferroviária 13 de Maio". Embora o estado de conservação atual do edifício esteja bastante precário, ele abriga oficinas de dança, capoeira, reuniões da Associação dos Amigos do Museu Treze de Maio e da equipe técnica do MTM, bem como atividades do movimento social negro de Santa Maria.

A proposta arquitetônica

A primeira proposta de reutilização do prédio foi elaborada em 2003, dentro do Programa de Preservação e Revitalização da Mancha Ferroviária de Santa Maria,[2] desenvolvido pela Secretaria de Obras, Habitação e Planejamento do município. A proposta foi coordenada pela arquiteta Priscila Quesada. Para isso, foi realizado o levantamento arquitetônico e histórico da edificação e encaminhado o tombamento municipal. O projeto arquitetônico de revitalização e ampliação da antiga sede da SCFTM visa possibilitar o funcionamento do MTM, abrigando peças de valor histórico-simbólico da etnia negra gaúcha e possibilitando o desenvolvimento e a interação cultural entre as comunidades afrodescendentes e a sociedade em geral. Essa proposta contempla a necessidade do MTM de possuir um projeto arquitetônico para a captação de recursos.

A falta de espaços culturais qualificados no município é evidente. Atualmente, existem apenas seis instituições cadastradas no Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul (SEM/RS) na cidade: Museu Educativo Gama D'Eça, Museu Vicente Palotti, Museu Memorial Mallet, Centro Histórico Coronel Pillar, Museu Treze de Maio e o Museu de Arte de Santa Maria (Masm), que é um museu municipal e está fechado há mais de dois anos. As galerias particulares de caráter comercial, concentradas no centro da cidade, não possuem estrutura para receber grandes exposições.

A sede do MTM está localizada no centro da cidade, na divisa com o bairro Nossa Senhora do Rosário, um local que conta parte da história dos negros em Santa Maria. Nesse bairro, localiza-se a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, cuja origem foi uma irmandade de negros fundada em 1876.

A população freqüentadora das oficinas de dança de rua, dança afro, capoeira e percussão reside, especialmente, na periferia e nos bairros da região norte da cidade: Nossa Senhora do Rosário, Salgado Filho, Caturrita, Passo da Areia e Perpétuo Socorro. Essas oficinas possibilitam a melhoria da auto-estima e da auto-imagem, bem como a geração de trabalho e renda, o que propicia a melhoria da qualidade de vida dessa população.

Foto explicativa do entorno imediato do Museu Treze de Maio.

Uma proposta arquitetônica alternativa

Paralelamente a esse processo, o trabalho final de graduação de Leonardo Lameira, do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Maria, apresenta outra proposta arquitetônica, que é composta de: pesquisa documental e bibliográfica, a fim de embasar conceitualmente o projeto; levantamento cadastral do espaço físico da sede, incluindo fotografias e o histórico da edificação; e, por fim, uma proposição arquitetônica de museu para o edifício existente.

É evidente que a aparência estética de um edifício pode estimular ou não a freqüência em seus espaços. Assim, um edifício que utilize materiais e jogos de volumes, além de cor e sombra interessantes, pode influenciar a receptividade das pessoas, afastando-as ou aproximando-as do museu. Embora não tenha um valor estilístico-arquitetônico notório, o prédio do MTM é um importante elemento da constituição da memória da cidade e, especialmente, um referencial para a comunidade negra, pois possui valor histórico e de uso.[3] Dessa forma, opta-se por uma intervenção arquitetônica do tipo "contraposição", conforme postula o arquiteto Cyrol Lyra (1998), enfatizando a renovação e a continuidade da obra.

A proposta arquitetônica, que se encontra ainda em estudo, divide o programa de necessidades nos seguintes setores: convívio, oficinas, exposição, acervo e administração. Eles se distribuem nos três pavimentos do edifício, interconectando-se por uma escada e um elevador, o qual viabiliza o acesso de portadores de necessidades especiais. No subsolo, localizam-se 16 boxes de estacionamento, exigidos pela Lei Municipal 3.299/91.

Embora se pretenda que todas as áreas do MTM sejam locais de encontro e interação, destacam-se, no térreo do novo edifício, o bar, onde, além do tradicional café, haverá especialidades da cozinha afro-brasileira, e a loja que comercializará produtos relacionados ao museu, como camisetas, livros, pôsteres e artesanato das oficinas de arte.

A biblioteca no segundo pavimento guardará o acervo bibliográfico relativo à temática afro-brasileira e africana, contando também com acesso à Internet. Também nesse andar estarão a parte administrativa do museu e a "Sacada Cultural" (sobre a esquina das ruas Silva Jardim e Serafim Valandro), que poderá servir como espaço de recreação e convívio para os freqüentadores do museu, local de oficinas e aulas, ou até mesmo como um espaço de exposição.

O auditório, com 66 lugares, e o espaço da oficina

de dança foram dispostos no terceiro pavimento em virtude da exigência de grandes vãos e pé-direito maior. Ambos os espaços poderão se unir por meio de paredes divisórias removíveis e formar uma sala de exposições temporárias ou um auditório maior, com capacidade para atender até 150 pessoas.

Por fim, o programa museológico, composto basicamente de áreas técnicas e áreas expositivas, localizar-se-á no edifício existente, que se constituirá do espaço de preservação da memória negra propriamente dita. No térreo do edifício existente, estará a área de doca (acessada pela Rua Silva Jardim), montagem e higienização do acervo (tanto externo como interno), processamento de acervo, laboratório de conservação e três reservas técnicas (acervo documental e fotográfico, tridimensional e pictórico). Um monta-cargas encaminha as peças para as salas de exposição de longa duração e temporária, localizadas respectivamente no segundo e no terceiro pavimento. Uma pequena galeria de fotografia e quadros no pavimento térreo complementa o programa das salas de exposições.

Em suma, as discussões com a equipe técnica do MTM e a Associação dos Amigos, bem como o suporte teórico fornecido pela pesquisa bibliográfica, têm apontado três diretrizes básicas para o projeto:

1. **criar espaços internos flexíveis e dinâmicos**, tanto para as exposições como para as diferentes

ACERVO MTM, 2002

Grupo de dança afro Euwá-Dandaras, das oficinas do MTM. Conquistou títulos de dança afro no Rio Grande do Sul em 2004 e 2005

demandas de funcionamento, empregando, como divisórias internas, painéis de gesso acartonado, que podem ser reordenados ao longo do tempo sem maiores conflitos com a estrutura;

2. **propiciar uma interação maior com os diferentes freqüentadores do museu**, utilizando-se de recursos variados, como vídeo, som, projeções, jogos e teatro, que envolvam uma participação mais direta na experiência do espaço expositivo e atraiam mais público;

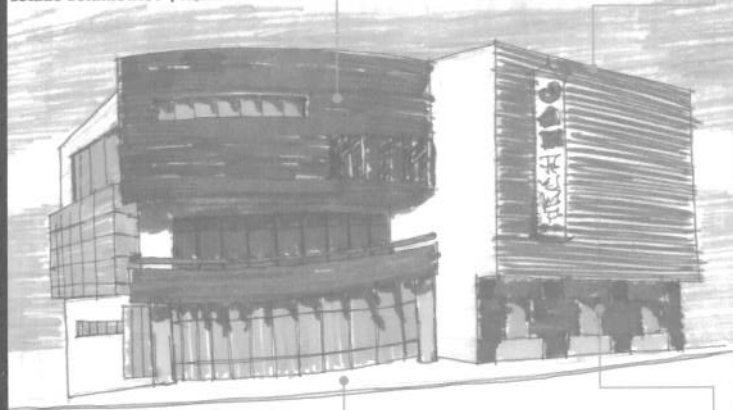
3. **permitir a acessibilidade aos portadores de necessidades especiais**, possibilitando não só o acesso ao espaço físico do museu, por meio de rampas, elevadores e banheiros adaptados, mas também oferecendo percursos autoguiados, por linhas de marcação no piso, texturas e escritos em braile em painéis e gravações de sons ou visuais.

São esses, portanto, alguns dos itens que configuram as demandas mais recorrentes nos museus da atualidade e que se pretende implementá-los no espaço do MTM.

Algumas considerações sobre o processo de consolidação do MTM

O caminho para a constituição e a estruturação de um museu na atualidade não tem um percurso definido: as possibilidades são muitas, as discussões para resolver determinados impasses fazem surgir mais questionamentos, às vezes caminha-se sem qualquer orientação. Isso se torna ainda mais evidente no caso do MTM, onde se está tentando aliar os objetivos comunitários da Associação dos Amigos do Museu Treze de Maio com a visão mais técnica que um museu exige. O MTM está se consolidando paulatinamente, por meio de muitas tentativas que levam a erros e acertos, definindo seus papéis e suas linhas de ação, bem como a viabilidade física e econômica de realizá-los.

O encaminhamento desse processo é ainda um pouco nebuloso, mesmo que já existam direções a serem seguidas. Enquanto alguns dos atores envolvidos nessa dinâmica são conhecidos, como é o caso do MTM, da Associação dos Amigos do Museu Treze de Maio e da Prefeitura Municipal, outros continuam ainda incógnitos e indefinidos em seus papéis e suas inter-relações. Muitas parcerias são possíveis de se estabelecerem – não só com a iniciativa pública, mas também com a privada – para

LEONARDO VERONIMO LAMEIRA, 2005

Estudo volumétrico da intervenção proposta

consolidar e gerir o espaço do museu. Entretanto, os interesses são diversos e nem sempre convergentes, o que gera muitas tensões.

No entanto, é importante ressaltar que as discussões não têm se baseado apenas no aspecto social, que acreditamos ser importante – ainda mais quando se fala da questão do negro –, mas também nos aspectos técnicos, indispensáveis ao funcionamento de uma instituição museológica. Embora tenhamos encontrado ressonância na definição teórica do ecomuseu de Varine (2000), estamos cientes dos desafios que o processo de consolidação e funcionamento dessa tipologia de museu requer.

Sob outro ponto de vista, é necessário falar do perigo da exploração político-patidária dos museus comunitários, a partir do momento em que esse espaço prova sua eficácia como veículo de visibilidade, de divulgação e de mobilização da comunidade, conforme nos adverte esse mesmo autor.

Os museus não resolverão todos os problemas da sociedade e não têm poder para mudar as injustiças, porém podem mostrá-las e discuti-las. Eles estão a "serviço da sociedade e de seu desenvolvimento", conforme definição do Icom, ao promover uma revisão e uma reflexão crítica do passado e do presente – daí a importância da pesquisa, conservação e divulgação do acervo. Nesse olhar para o passado, com vistas ao futuro, a instituição museu reescreve a história. Assim, os museus provocam uma mudança de comportamento e, conseqüentemente, uma transformação da sociedade. ◘

NOTAS

1. Em seu *site*, assim o Icom define: "Um museu é uma instituição sem fins lucrativos a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público que adquire, conserva, pesquisa, comunica e divulga, para propósitos de estudos, educação e entretenimento, evidencia material de um povo e seu ambiente" (ver <http://icom.museum/definition.html>. Acesso em: 23 jul. 2005).
2. O Programa de Preservação e Revitalização da Mancha Ferroviária de Santa Maria identifica, preserva, recupera e revitaliza elementos que compõem a memória da viação férrea na cidade, por meio da intervenção urbana e arquitetônica dividida em oito subprojetos. Seu idealizador e difusor inicial, em 2001, foi o arquiteto Andrey Rosenthal Schlee. Hoje, a arquiteta Priscila Terra Quessada, da Prefeitura Municipal de Santa Maria, desenvolve o projeto.
3. Como "valor de uso", Kapp (2005) compreende o conjunto de necessidades humanas que são atendidas e comunicadas por meio da arquitetura, desde as mais concretas, como, por exemplo, abrigar-se, até as mais subjetivas que englobam o significado simbólico e subjetivo de uma obra arquitetônica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, José Carlos Gomes dos; SILVA, Sérgio Baptista da (Orgs.). *São Miguel e Rincão dos Martimianos*: ancestralidade negra e direitos territoriais. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional*: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul. São Paulo: Difusão Européia, 1962.

COSTA, Heloísa Helena Fernandes da. Espaços museológicos contemporâneos: exemplos do Quebec e da Bahia. *Canadart*, Salvador, v. IX, 1993.

GUTIERRES, Ester J. B. *Negros, charqueadas & olarias*: um estudo sobre o espaço pelotense. 2. ed. Pelotas: UFPEL, 2001.

KAPP, Silke. Por que teoria crítica da arquitetura? - Uma explicação e uma aporia. In: MALARD, Maria Lúcia (Org.). *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte, UFMG, 2005, p. 115-167.

LYRA, Cyrol Correa. *Restauração de arquitetura: linhas conceituais no Brasil*. 1998. Trabalho apresentado ao Congresso Nacional de Preservación del Patrimonio Arquitectonico y Urbano, Corrientes, Argentina, 1998. Não publicado.

MAESTRI, Mário. *O escravo gaúcho*: resistência e trabalho. 1. ed. Porto Alegre: UFRGS, 1993.

SANTOS, Fausto Henrique dos. *Metodologia aplicada em museus*. São Paulo: Mackenzie, 2000.

VARINE, Hugues de. O ecomuseu. *Revista Ciência & Letras*, Revista da Faculdade Portoalegrense de Educação, Ciências e Letras, Porto Alegre, n. 27, p. 61-90, jan./jun. 2000.

WEIMER, Günter. Arquitetura africana e o Brasil. In: ENCONTRO DE TEORIA E HISTÓRIA DE ARQUITETURA DO RIO GRANDE DO SUL - As Relações Arquitetônicas do Rio Grande do Sul com os Países do Prata, VI, 2002. *Anais*... Santa Maria: Pallotti, 2002.

O perfil das escolas que promovem o acesso dos jovens a museus[1]

Sibele Cazelli e Creso Franco

No contexto atual, ganham relevância questões sobre a demanda cultural para a inserção na sociedade contemporânea. Nesse sentido, um fator que pode favorecer a ampliação e o aperfeiçoamento da cultura é o estreitamento das conexões entre a educação formal e a não formal. Tal constatação não reduz o papel fundamental da escola, mas amplia a responsabilidade do Estado em fornecer meios que aprofundem o conhecimento, pois o desenvolvimento dos indivíduos está relacionado às suas possibilidades e/ou oportunidades de atualizar o acervo cultural.

Todos esses pontos têm levado muitos autores a afirmar que a promoção da cultura é desenvolvida por uma rede de instâncias culturais. Os museus, como ambientes que possibilitam intensa interação social e experiências afetivas, culturais e cognitivas, vêm ocupando lugar de destaque nessa rede.

Como eles lidarão com a mudança e com a transformação, uma vez que se deparam com profundos desafios culturais, sociais e econômicos? Certamente, deverão definir mais claramente sua função social. Entretanto, diante desses desafios, outras questões se apresentam: que papel terão na produção e distribuição do conhecimento? Quais conhecimentos ou perspectivas devem ser priorizados? No centro dessa discussão estão a dimensão educacional e, mais recentemente, a comunicação, inerentes à relação entre o museu e seus diversos públicos.

Ao longo dos anos, tanto a pesquisa como as práticas educacionais e comunicacionais relacionadas às exposições e/ou às atividades em museus têm se intensificado, configurando, cada vez mais, um campo de produção de conhecimento. Nessa via, estudos e estratégias têm sido utilizados na tentativa de disponibilizar o conhecimento científico

Resumo do artigo

Com base no lugar de destaque que os museus vêm ocupando na promoção cultural, este artigo investiga a existência de relações entre o número de museus visitados pelas escolas municipais e particulares do município do Rio de Janeiro e seus capitais econômico, social e cultural. Foram examinados também alguns aspectos associados às visitas e aos museus freqüentados pelos jovens. Para a realização do estudo, foi submetido um questionário a 2.298 alunos da oitava série do ensino fundamental e outro a profissionais em uma amostra probabilística de 48 unidades escolares. Os dados coletados foram examinados a partir de cruzamentos entre as variáveis selecionadas, indicando particularidades do acesso e da quantidade de museus visitados de acordo com o tipo de rede de ensino.

Palavras-chave

cultura; museus; jovens; escolas.

de forma acessível e com qualidade para seus visitantes. O desenvolvimento de novas audiências vem sendo considerado uma importante estratégia cultural para os museus e tem estimulado uma reflexão constante sobre como melhor promover o acesso físico a essas instituições e o engajamento intelectual da sociedade nelas.

Outro aspecto importante diz respeito à pluralidade das culturas urbanas, à sua variação nos cenários de interação social e à emergência de novos padrões de gosto, o que tem se constituído em objeto de estudo da sociologia da cultura. Os recentes trabalhos de Renato Ortiz (2000), Néstor García Canclini (2000) e Beatriz Sarlo (2000) sinalizam uma alteração nos padrões de consumo cultural em virtude do impacto da globalização da cultura. García Canclini ressalta a diminuição de freqüência a espaços públicos relacionados à oferta cultural clássica, em conseqüência das características de complexificação da vida urbana, como disponibilidade de tempo, dificuldades nos deslocamentos e medo da violência urbana. Da mesma forma, Ortiz (2000, p. 211) argumenta que tanto a tradição como as artes não se configuram mais como padrões de legitimidade no novo contexto mundial globalizado. Em suas palavras,

> já não são os valores 'clássicos' que organizam a vida cultural, mas o que alguns autores chamam de 'cultura das saídas'. A arte de viver não toma mais como referência a 'alta cultura', mas os tipos de 'saídas' realizadas pelos indivíduos. A oposição 'cultura erudita' versus 'cultura popular' é substituída por outra: 'os que saem muito' versus 'os que permanecem em casa'. [...] A mobilidade, característica da vida moderna, torna-se sinal de distinção.

Mais especificamente, os estudos sociológicos que fazem análises sistemáticas das políticas culturais e das tendências gerais das práticas culturais dos indivíduos, bem como os preocupados com os usos e as vivências da cultura nos espaços-tempos cotidianos, apresentam, geralmente, uma tipologia das práticas culturais (Brenner; Dayrell; Carrano, 2005; Lopes, 2000).

De modo geral, essa tipologia distingue, inicialmente, dois grandes grupos: práticas culturais e práticas de lazer e entretenimento. Incluem-se, no primeiro caso, a ida a ópera/concerto de música clássica, balé/espetáculo de dança, teatro, cinema, museu/exposição e livraria/biblioteca – considerados práticas de caráter clássico (ou seja, da cultura legitimada ou cultura cultivada). Já as práticas de lazer e entretenimento, também identificadas como indicadores de uma "cultura das saídas", incluem: sair com amigos, sair para dançar, sair para almoçar ou jantar fora, freqüentar cafés, ir à praia, ir ao *shopping*, ir a eventos esportivos etc., além das atividades que se praticam em casa, como ver televisão, ouvir rádio, ouvir música, ler jornais/revistas em geral.

Os dados levantados pela pesquisa Informações Básicas Municipais (IBGE, 2001) contribuem para a compreensão de um dos fortes motivos da baixa taxa de participação em atividades culturais de ocupação do tempo livre. Ao procurar identificar a infra-estrutura cultural dos municípios brasileiros, considerando apenas cinco tipos de equipamentos culturais, aqueles associados à expressão da cultura cultivada, a pesquisa revela que as bibliotecas são os equipamentos com a maior presença municipal (79%). Além disso, menos da metade dos municípios brasileiros dispõe de livrarias (43%). Isso evidencia que

a disponibilização de livros por meio das bibliotecas é mais extensa do que pela rede privada de livrarias. Já os teatros estão presentes em 19%, os museus em 17% e os cinemas em apenas 8%.

A seguir, apresenta-se o retrato da distribuição de equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro. Apesar de ser um dos mais importantes centros culturais do país, o Rio não conseguiu ainda dar acesso à cultura de maneira equânime para seus habitantes. No tocante à distribuição de equipamentos culturais associados à expressão da cultura cultivada, a tabela 1 mostra que estão, quase todos, no Centro, Zona Sul, Tijuca e Barra – áreas de maior poder aquisitivo.

Quando o que está em foco é a oferta de expressões culturais, a insuficiência e a concentração não equânime do equipamento cultural afetam, em especial, as pessoas dos setores menos favorecidos do ponto de vista socioeconômico e cultural. Nas áreas em que residem 75% da população (4.417.793 habitantes) do Rio de Janeiro (Leopoldina, Madureira, Méier, Ilha, Campo Grande, Santa Cruz, Bangu, Guaratiba, Jacarepaguá e Cidade de Deus), existem apenas 73 equipamentos culturais (13% dos equipamentos instalados). Já o Centro, a Zona Sul, a Tijuca e a Barra, onde moram 25% dos cariocas (1.440.111 habitantes), dispõem de 483 aparelhos culturais (87% da capacidade instalada). Em síntese, os equipamentos associados à expressão da cultura cultivada se concentram nas áreas menos populosas e mais providas de capital cultural.

Questões e objetivos

As questões relativas à importância dos museus na promoção da cultura e os dados referentes à insuficiência e à concentração não equânime dos equipamentos culturais levam a indagar: os museus, expressões da cultura cultivada, estão presentes na experiência cultural dos jovens? Quais são as condições socioculturais que promovem o acesso às instituições museológicas?

O intuito deste artigo é investigar a existência de relações entre o número de museus visitados pelas escolas municipais e particulares do município do Rio de Janeiro e as variáveis relacionadas aos capitais econômico, social e cultural. Além disso, pretende-se examinar alguns aspectos associados às visitas e aos museus freqüentados pelos jovens.

Tabela 1: Quantidade de museus, centros culturais, teatros, cinemas e bibliotecas na cidade do Rio de Janeiro, por área

	Museus	Centros culturais	Teatros	Cinemas	Bibliotecas
Centro, Zona Sul e Tijuca	59	57	92	55	64
Leopoldina, Madureira, Méier e Ilha	8	4	9	22	10
Jacarepaguá e Cidade de Deus	0	1	0	0	1
Barra da Tijuca	1	0	4	37	0
Campo Grande, Santa Cruz, Bangu e Guaratiba	0	5	2	4	4

FONTE: LEVANTAMENTO DO VEREADOR ELIOMAR COELHO (2003) COM BASE EM DADOS DO INSTITUTO PEREIRA PASSOS

Os capitais econômico, social e cultural na concepção de Bourdieu e Coleman

Os sociólogos Pierre Bourdieu (1989; 2001 a; 2001 b) e James Coleman (1988) introduziram o conceito de *capital* na análise social para se referirem não apenas à sua forma econômica, mas também à sua forma cultural e social. Esse termo da área econômica foi utilizado pelos dois autores no estudo das desigualdades escolares, como metáfora para falar das vantagens culturais e sociais que indivíduos ou famílias possuem e que, geralmente, os conduzem a um nível socioeconômico mais elevado.

A problemática que leva esses dois estudiosos a uma concepção ampliada do conceito de capital repousa, fundamentalmente, sobre evidências empíricas que apontam as limitações do conceito de capital econômico para explicar plenamente a ligação entre nível socioeconômico e bons resultados educacionais, o que os faz considerar que outras formas de capital, tais como o capital social e cultural, além de interagirem com o capital econômico, contribuem diretamente para fortalecer essa relação.

Bourdieu e Coleman desenvolvem o conceito de capital em bases teóricas distintas, mas compartilham concepções similares, particularmente no que diz respeito ao conceito de capital econômico. Para Bourdieu, o capital econômico (diferentes fatores de produção, assim como dinheiro, patrimônio, bens materiais) permite que indivíduos e grupos elaborem estratégias para manter ou melhorar sua posição social. Por sua vez, Coleman define o capital econômico tanto como renda e riqueza material como em termos dos bens e serviços a que ele dá acesso. Esse autor vê o capital econômico como uma parte importante da relação que une o *background* familiar às diferentes posições socioeconômicas.

Quanto ao conceito de capital social, Bourdieu diz que ele está associado aos benefícios mediados pelas redes extrafamiliares e às lutas concorrenciais entre indivíduos ou grupos no interior de diferentes campos sociais. As ligações estabelecidas entre os indivíduos de um mesmo grupo não são somente advindas do compartilhamento de relações objetivas e de espaço econômico e social, mas também fundadas em trocas materiais e simbólicas. Já Coleman define o conceito de capital social pela sua função, argumentando que este tipo de capital não é um atributo dos indivíduos, mas um aspecto dependente do contexto e da estrutura social, isto é, inerente à estrutura das relações entre dois ou vários atores. Para ele, esse conceito guarda uma relação estreita com o grau de integração social de um indivíduo e sua rede de contatos sociais. O tamanho da rede não importa tanto, mas sim a qualidade das relações que nela se estabelecem.

Em síntese, enquanto Bourdieu enfatiza os conflitos e as lutas concorrenciais entre indivíduos e grupos pelos diferentes espaços de poder, Coleman destaca os meios pelos quais os diferentes grupos sociais trabalham em conjunto e as relações de reciprocidade e de confiança entre seus membros. Provavelmente, as diferenças existentes entre essas duas perspectivas contêm, de maneira implícita, parte das razões que tanto levam Bourdieu a relativizar o papel da família na mobilização de capital social como levam Coleman a enfatizar as relações internas à família como uma das principais fontes de mobilização desse tipo de capital.

Enredado na malha familiar está o conceito de ca-

pital cultural de Bourdieu. No seu entendimento, o capital cultural pode existir de três maneiras: nos estados incorporado, objetivado e institucionalizado. No estado incorporado, dá-se sob a forma de disposições duráveis do organismo, tendo como principais elementos constitutivos os gostos, o domínio maior ou menor da língua culta e as informações sobre o mundo escolar. No estado objetivado, o capital cultural existe sob a forma de bens culturais, tais como esculturas, pinturas, livros etc. Para possuir os bens culturais na sua materialidade, é necessário ter simplesmente capital econômico, o que se evidencia na compra de livros, por exemplo. Todavia, para se apropriar simbolicamente desses bens, é necessário possuir os instrumentos de tal apropriação e os códigos necessários para decifrá-los, ou seja, é necessário possuir capital cultural no estado incorporado. Já no estado institucionalizado, o capital cultural materializa-se por meio dos diplomas escolares.

Notas metodológicas

Com relação à questão sobre as relações existentes entre os capitais econômico, social e cultural e o número de museus ou instituições culturais afins visitados pelas escolas municipais e particulares do município do Rio de Janeiro, este artigo apóia-se em duas hipóteses:

1. o capital social com o qual os jovens podem contar para interagir com os museus inclui ações de professores e escolas;
2. do ponto de vista escolar, a possibilidade de professores e escolas contribuírem para o estoque de capitais social e cultural que viabiliza o acesso dos jovens às instituições museológicas é mediada por aspectos das políticas culturais e educacionais, que contribuem para aproximar ou afastar as escolas e seus estudantes dos equipamentos culturais.

Dados

Os dados utilizados são referentes a um questionário contextual auto-administrado, aplicado aos jovens, aos profissionais das escolas envolvidos com a organização de visitas a museus e aos diretores das unidades escolares. Acessados via escola, foram escolhidos os jovens da oitava série do ensino fundamental, porque essa série corresponde ao fechamento de um ciclo. Eles foram selecionados a partir de uma amostra de escolas situadas no município do Rio de Janeiro. O plano amostral foi baseado em amostragem probabilística complexa, envolvendo estratos, conglomerados e pesos amostrais. A amostra final foi composta por 48 escolas (25 municipais e 23 particulares), 80 turmas de oitava série e 2.298 alunos. No contato com as unidades escolares, foram identificados os profissionais diretamente envolvidos com a organização de visita (81 professores e/ou coordenadores pedagógicos responderam ao questionário). No tocante aos diretores (48), três não responderam a ele.

Foram priorizadas as questões associadas aos conceitos referentes ao padrão de acesso, ao nível socioeconômico da escola, à disponibilidade de recursos educacionais/culturais escolar e à prática cultural dos profissionais.

Em relação ao padrão de acesso, apresentou-se ao profissional envolvido com a organização de visita uma relação com o nome de 18 museus situados no município do Rio de Janeiro. Com base nessa lista, solicitou-se que informasse que locais a escola visitou,

nos últimos 12 meses (referentes ao ano de 2003), levando em conta todas as turmas que os visitaram, e não apenas as da oitava série. Na seqüência, um item pedia que nomeassem outras instituições museológicas visitadas não constantes da relação apresentada.

No que diz respeito ao capital cultural baseado na escola, indagamos aos profissionais sobre a disponibilidade no local dos recursos educacionais/culturais: jornais, revistas de informação geral, revistas de divulgação científica, televisão, videocassete ou DVD, vídeos educativos, aparelho de som, retroprojetor, projetor multimídia, computador, *softwares* educativos e acesso à Internet. A disponibilidade foi medida a partir de duas categorias de resposta: *sim* e *não*. Além disso, perguntamos sobre a freqüência com que, nos últimos 12 meses (referentes ao ano de 2003), foram a cinema, teatro, ópera ou concerto de música clássica, balé ou espetáculo de dança, *show* de música e livraria. A freqüência foi medida a partir de quatro categorias de resposta: *não*, *1 a 2 vezes*, *3 a 4 vezes* e *mais de 4 vezes*.

Ao aluno, foi indagado se havia visitado, em algum momento de sua vida, museus ou instituições culturais afins. Depois, seguia-se um encadeamento de questões cujo propósito era verificar se lembrava o nome dos locais visitados ou algo relacionado a eles. Foi solicitado que nomeasse o museu de que mais gostou, um outro além desse e, por fim, caso tivesse visitado mais um ou mais dois ou vários outros, o nome de cada um deles. Desse modo, foi possível obter a nomeação de oito instituições museológicas visitadas ao longo da vida. Aspectos como período, número e contexto da visita estavam condicionados às duas primeiras questões.

Cabe lembrar que, em primeira instância, consideraram-se como instituição cultural afim a museu espaços como jardim botânico, reserva florestal, zoológico e planetário, que já são contemplados pela definição de museu presente nos estatutos do Comitê Brasileiro do Comitê Internacional de Museus (Icom, na sigla em inglês). Além disso, ampliou-se esse entendimento para outros espaços culturais, como centro cultural, teatro municipal, biblioteca nacional, entre outros. Pelo fato de os jovens mencionarem que visitam jardim botânico e zoológico com a família, não somente com a escola – visita agendada com objetivos educacional-pedagógico e cultural –, optou-se por dividir os museus visitados pelos alunos ao longo da vida em dois grupos: amplo e restrito. O amplo engloba os museus de qualquer temática, incluindo jardim botânico e zoológico. O restrito engloba todos, com exceção desses dois últimos espaços. Tal divisão possibilitou uma análise mais precisa do acesso às instituições museológicas, visto que locais como jardim botânico e zoológico são atrativos e assumem, dependendo do contexto, um caráter de prática de lazer e entretenimento.

Medidas utilizadas

Foram selecionados para a análise bivariada (cruzamento entre a variável dependente e a explicativa) os seguintes indicadores oriundos do questionário do profissional envolvido com a organização de visita:

1) **Variável dependente** (a que se quer explicar)

• *Número de museus visitados – qualquer temática restrito*

Indica o número de museus visitados pela escola

nos últimos 12 meses (referentes ao ano de 2003), considerando todas as turmas que os visitaram.

2) **Variáveis explicativas**

- *Nível socioeconômico da escola*

Medida do nível socioeconômico médio dos alunos da escola. Primeiramente, três indicadores de posição socioeconômica e cultural foram construídos: escolaridade familiar, evidência de riqueza familiar e disponibilidade de recursos educacionais/culturais familiar. Em um segundo momento, esses três indicadores foram agregados em um único índice, resultando no nível socioeconômico.

- *Disponibilidade escolar de recursos educacionais/culturais*

Medida da existência e/ou disponibilidade de determinados recursos educacionais/culturais na escola.

- *Prática cultural dos profissionais da escola*

Medida da prática cultural dos profissionais da escola nos últimos 12 meses (referentes ao ano de 2003).

No que diz respeito ao questionário do aluno, foram selecionadas para a análise bivariada as seguintes variáveis:

1) **Variável dependente** (a que se quer explicar)

- *Número de museus visitados – qualquer temática restrito*

Indica o número de museus visitados pelo aluno ao longo da vida.

2) **Variável explicativa**

- *Dependência administrativa*

Indica a rede municipal e privada.

A promoção do acesso a museus a partir dos dados do contexto escolar

Nesta seção, apresentamos e discutimos os principais resultados relativos ao padrão de acesso e ao número de museus visitados, em função da rede de ensino, do nível socioeconômico, da disponibilidade escolar de recursos educacionais/culturais e da prática cultural dos profissionais da escola.

Número de museus visitados e o nível socioeconômico dentro de cada rede de ensino

A recente pesquisa do Programa Internacional de Avaliação de Estudantes (Pisa), em 2000, coordenado pela Organização para a Cooperação e o Desenvolvimento Econômico (OCDE), abrangendo 32 países participantes, comprovou que o Brasil apresenta um dos mais altos índices de correlação entre o nível socioeconômico médio dos alunos e a presença de recursos escolares relevantes para o aprendizado. Esses resultados têm sido confirmados em estudos envolvendo os dados coletados, em 2001, pelo Sistema Nacional de Avaliação da Educação Básica (Saeb), que mostram que nível socioeconômico é uma variável definidora da segmentação do sistema de ensino e que a alocação dos alunos nas escolas não é aleatória.

Os achados oriundos da relação entre o *número de museus visitados – qualquer temática restrito* e o nível socioeconômico dentro da rede municipal e privada estão em consonância com as pesquisas mencionadas anteriormente. Existe uma forte relação entre nível socioeconômico e rede de ensino. Há uma grande concentração de escolas municipais abaixo da média (nível socioeconômico baixo), enquanto a maioria das particulares está acima da média (nível

socioeconômico alto). Além disso, considerando o nível socioeconômico dentro de cada rede, apurou-se que, dentro da rede municipal, o valor do nível socioeconômico alto é menor do que o valor do nível socioeconômico baixo da maioria das escolas da rede privada.

A despeito desse fato, o número médio de museus visitados pelas escolas municipais de nível socioeconômico baixo (5.17) e alto (4.92) é maior do que o número médio das escolas particulares de nível socioeconômico baixo (3.27). Tem destaque o número médio de museus visitados pelas escolas particulares de nível socioeconômico alto (8.00).

Em síntese, observando exclusivamente a rede municipal, fica evidente que a prática de visita a museus ocorre tanto nas unidades escolares de nível socioeconômico baixo como nas de nível socioeconômico alto. Os alunos pertencentes a ambas têm acesso garantido a esse tipo de espaço cultural. Já na rede privada, essa prática assume traços distintos: o acesso, bem como o número de museus visitados para os alunos pertencentes às escolas de nível socioeconômico baixo, é bem menor.

No que diz respeito à prática de visita a museus, pode-se concluir que as escolas municipais têm um papel equalizador. Em outras palavras, promovem eqüidade, uma vez que o número médio de instituições museológicas visitadas pelas escolas municipais, com nível socioeconômico baixo ou alto, é maior do que o número médio das escolas particulares de nível socioeconômico baixo. No que se refere ao acesso a museus, não pesa tanto para os alunos pertencer à rede municipal. Mas a situação é bem diferente quando deslocamos o foco para o desempenho escolar.

Com base nos dados relativos ao desempenho médio em matemática dos alunos da oitava série do ensino fundamental, pertencentes às escolas municipais e particulares do município do Rio de Janeiro que participaram do Saeb no ano de 2001, verifica-se que, nas escolas municipais de nível socioeconômico baixo (239 pontos) e de nível socioeconômico alto (257 pontos), ele está abaixo da média (280 pontos) e é menor do que o das escolas particulares de nível socioeconômico baixo (287 pontos) e de nível socioeconômico alto (316 pontos), ambas acima da média. Nesse caso, ao contrário do que se observou em relação à promoção do acesso a museus, é mais vantajoso para os alunos estudar em escolas da rede privada de nível socioeconômico baixo do que pertencer à rede municipal.

Número de museus visitados e a disponibilidade de recursos educacionais/culturais

Os achados encontrados indicam que a maioria das escolas municipais possui baixa disponibilidade desse tipo de recurso (há uma concentração em torno da média e um grupo pequeno que se equipara às unidades da rede privada), enquanto, nas particulares, essa disponibilidade é alta.

Para verificar se a disponibilidade de recursos educacionais/culturais tem associação com o número de museus visitados, foi calculada a correlação entre a variável dependente (*número de museus visitados – qualquer temática restrito*) e a explicativa (*disponibilidade de recursos educacionais/culturais escolar*). Considerando apenas a rede municipal, observou-se que a correlação é nula, ou seja, não existe associação entre

essas variáveis. Já na rede privada, a correlação foi evidente: existe uma associação, isto é, escolas que têm alta disponibilidade de recursos educacionais/culturais visitam um número maior de museus.

Esses resultados expressam o fato de que o fomento para o acesso a museus é uma política geral da rede municipal, reafirmando que ações, mobilização, investimentos e trocas que são estabelecidas para instituir a prática de visita estão associados às unidades escolares.

Número de museus visitados e a prática cultural dos profissionais da escola

Os achados encontrados indicam que a maioria das escolas municipais possui profissionais com prática cultural abaixo da média (há uma concentração em torno da média e um grupo pequeno que se equipara às unidades da rede privada). Já a maioria das escolas particulares possui profissionais com alta prática cultural.

Para verificar se a prática cultural dos profissionais da escola tem associação com o número de museus visitados, foi calculada a correlação entre a variável dependente (*número de museus visitados – qualquer temática restrito*) e a explicativa (*prática cultural dos profissionais da escola*). Considerando apenas a rede municipal, observou-se que a correlação é nula, ou seja, não existe associação entre essas variáveis. Já na rede privada, a correlação foi evidente: existe uma associação, isto é, escolas cujos profissionais têm alta prática cultural visitam um número maior de museus.

Esses resultados, semelhantes àqueles que foram encontrados para o indicador disponibilidade de recursos educacionais/culturais, reafirmam que o fomento para o acesso a museus é uma política geral da rede municipal e está associada à escola.

As visitas e os museus freqüentados pelos alunos

Os museus visitados pelos alunos ao longo da vida foram classificados de acordo com: temática, subcategorias dentro de cada temática e localização geográfica.

No que diz respeito aos resultados oriundos da relação entre a variável explicativa *rede* e a variável dependente *número de museus visitados – qualquer temática restrito*, observou-se que o percentual de alunos das escolas particulares que não visitaram museus (15%) é menor do que o das escolas municipais (31%). Constatou-se, ainda, que os estudantes da rede privada visitaram uma quantidade maior de museus (número médio = 2.23), em comparação com os da rede municipal (número médio = 1.35).

Considerando o número e as distintas temáticas dos museus visitados ao longo da vida por rede de ensino, verificou-se que os museus de ciência e tecnologia foram os mais visitados pelos alunos, em comparação com as instituições de outras temáticas. No tocante à variável *número de museus visitados – C&T* (que engloba jardim botânico e zoológico), o percentual de alunos das escolas particulares que não visitaram (58%) é menor do que o das escolas municipais (62%). O número médio de museus visitados apresenta uma diferença muito pequena 0.52 *versus* 0.46, respectivamente.

Em relação à variável *número de museus visitados – história*, 54% dos alunos da rede privada e 76% dos da rede municipal não foram a esses locais (número médio de museus visitados = 0.68 *versus* 0.31, respectivamente). Para a variável *número de museus visitados – arte*, os resultados encontrados indicam que 64% dos alunos da rede privada e 81% dos da rede municipal não

foram a esses locais (número médio de museus visitados = 0.48 *versus* 0.21, respectivamente). No que diz respeito à variável *número de museus visitados – centros culturais*, 70% dos alunos da rede privada e 88% dos da rede municipal não foram a esses locais (número médio de centros culturais visitados = 0.39 *versus* 0.14, respectivamente). O caso dos museus militares é o único em que o percentual de estudantes das escolas particulares que não visitaram é maior do que o encontrado para as unidades municipais: 84% e 79%, respectivamente (número médio de museus visitados = 0.23 *versus* 0.17, respectivamente).

No tocante à variável *número de museus visitados – Região Metropolitana do Rio de Janeiro*, apurou-se que apenas 7% dos alunos da rede privada e 16% dos da rede municipal não foram a museus localizados nessa região. Considerando a variável *número de museus visitados – fora da Região Metropolitana do Rio de Janeiro* (museus localizados em outros municípios do estado do Rio de Janeiro ou em outros estados brasileiros), o percentual de alunos das escolas particulares que não visitaram (65%) continua menor do que o das escolas municipais (88%). Como esperado, somente os alunos das escolas particulares visitaram museus localizados no exterior (4%).

A seguir, são apresentados e discutidos os resultados da relação entre contexto da visita (com quem visitou) e rede de ensino.

Sabe-se, com base na literatura específica, que jovens estudantes, em geral, chegam aos museus por meio da família e da escola. Por conta disso e dos baixos percentuais encontrados para as outras situações de visita (sozinho, com amigos, com outras pessoas), optou-se por comentar a distribuição relativa a esses dois contextos. Observou-se que o percentual de alunos da rede privada que visitaram o museu de que mais gostaram *apenas com a família* (42%) é maior do que o encontrado para a rede municipal (27%). Ocorre uma inversão quando o contexto da visita muda para *apenas com a escola*: 41% da rede municipal *versus* 25% da rede privada. Esses achados dão pistas para explicar as diferenças encontradas entre o número médio de museus visitados pelos alunos e o número médio de museus visitados pelas escolas.

Famílias e escolas têm um papel relevante na constituição de um "gosto" e de um "*habitus*" de visita a museus ou instituições culturais afins (Bourdieu, 2001 a). Ou seja, é um trabalho de *inculcação* e de *assimilação* que exige investimentos de longa duração e que pode perfeitamente ser desempenhado por esses contextos, uma vez que a maioria dos jovens ainda passa grande parte de seu tempo no convívio com a família e com a escola. Com base nos resultados encontrados, pode-se dizer que, para os alunos pertencentes à rede municipal, a escola é um contexto muito importante, não só para promover o acesso, mas para garantir um número maior de museus visitados. Para os alunos da rede privada, a família atua de forma mais marcante, garantindo o acesso e a quantidade de instituições culturais visitadas.

Comentários finais

Os contrastes socioeconômicos da sociedade brasileira também se manifestam na desigualdade do acesso a bens, produtos, serviços, informações, meios de produção e espaços públicos de cultura. Em um quadro de restrições orçamentárias tanto do Estado como das famílias, a cultura, inúmeras vezes, é vista como algo

secundário ou privilégio de poucos. Os espaços de cultura com todas as suas potencialidades, principalmente para os jovens, são momentos privilegiados de construção de relacionamentos sociais com múltiplas mediações, desde os mais orientados para a satisfação de necessidades pessoais até aqueles voltados para o estabelecimento de vínculos sociais.

A pesquisa Informações Básicas Municipais (IBGE, 2001) e o levantamento do vereador Eliomar Coelho (2003), com base em dados do Instituto Pereira Passos, contribuem para a compreensão de um dos fortes motivos para a baixa taxa de participação em atividades culturais de ocupação do tempo livre. Políticas culturais públicas devem ser capazes de atuar sobre essas condições desiguais, favorecendo a criação de situações materiais que possam aumentar as possibilidades de fruição do tempo livre, bem como democratizar o acesso a espaços, equipamentos, instituições e serviços de cultura.

Uma das primeiras conclusões que se destacam é que os jovens brasileiros residentes no município do Rio de Janeiro visitam museus e têm acesso a eles por meio de suas famílias ou da escola na qual estudam. Do ponto de vista do contexto escolar, as desigualdades relacionadas à prática de visita se manifestam, notadamente, quando considerada a variável rede de ensino. O nível socioeconômico é um condicionante que segmenta essa rede em duas partes: as unidades escolares de nível socioeconômico baixo (rede municipal) e as de nível socioeconômico alto (rede privada).

As escolas municipais visitam museus mais freqüentemente do que as escolas particulares que possuem nível socioeconômico inferior ao nível socioeconômico médio da rede privada, ainda que o nível socioeconômico dessas escolas seja maior que o das escolas da rede municipal. Além disso, o quantitativo dos jovens das unidades municipais que afirmaram ter visitado o museu de que mais gostaram *apenas com a escola* é bem maior do que o das unidades particulares. Conclui-se, portanto, que o capital social baseado na escola – ações, mobilizações, investimentos, trocas – contribui para o alargamento da experiência cultural dos jovens em geral e dos jovens pertencentes às escolas públicas em particular. Em outras palavras, as escolas municipais possuem um papel ativo e equalizador, particularmente relevante para os jovens cujas famílias têm menor volume de capital cultural.

Os resultados, especialmente o relativo ao fomento que a escola concede às visitas a instituições museológicas, reforçam a relevância de uma política mais ativa e mais efetiva de aprimoramento dos acervos, da preservação de coleções e dos programas educacionais de museus. Esse tipo de política certamente potencializa a promoção de eqüidade cultural, uma vez que as instituições escolares facilitam a aproximação dos jovens com os museus, considerados pela sociedade como uma das mais importantes expressões da cultura cultivada. ◘

NOTAS

1. Artigo baseado na tese de doutorado de Sibelle Cazelli, *Ciência, cultura, museus, jovens e escolas: quais as relações?*, apresentada ao Departamento de Educação da PUC-Rio e defendida em 2005.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pièrre. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio. (Orgs.) *Escritos de educação*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2001 a, p. 73-79.

_________. O capital social: notas provisórias. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio. (Orgs.) *Escritos...* Op. cit. Petrópolis: Vozes, 2001 b, p. 65-69.

_________. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BRENNER, Ana Karina; DAYRELL, Juarez; CARRANO, Paulo. Culturas do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros. In: ABRAMO, H. W.; BRANCO, P. P. M. (Orgs.). *Retratos da Juventude Brasileira*: análises de uma pesquisa nacional. São Paulo: Perseu Abramo, 2005, p. 175-214.

CAZELLI, Sibele. *Ciência, cultura, museus, jovens e escolas: quais as relações?*. 2005. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro.

COELHO, Eliomar. Mapa da exclusão cultural. *Eliomar Cultura Popular*, Rio de Janeiro, p. 3-4, jun. 2003.

COLEMAN, James S. Social capital in the creation of human capital. *American Journal of Sociology*, v. 94, p. S95-S120, 1988.

FRANCO, Creso. (Org.). *Avaliação, ciclos e promoção na educação*. Porto Alegre: Artmed, 2001.

GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. Informações Básicas Municipais (Munic). 2001. Disponível em: <www.ibge.gov.br>. Acesso em: 20 maio 2005.

LOPES, João T. *A cidade e a cultura*: um estudo sobre as práticas culturais urbanas. Porto: Afrontamento, 2000.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

A inclusão dos deficientes visuais nos museus

Viviane Panelli Sarraf

A inclusão social é o processo pelo qual a sociedade e o portador de deficiência procuram adaptar-se mutuamente tendo em vista a equiparação de oportunidades e, conseqüentemente, uma sociedade para todos. A inclusão (na escola, no trabalho, no lazer, nos serviços de saúde etc.) significa que a sociedade deve adaptar-se às necessidades da pessoa com deficiência para que esta possa desenvolver-se em todos os aspectos de sua vida.
Romeu Sassaki, *Inclusão: construindo uma sociedade para todos*

Resumo do artigo

Este artigo apresenta razões para que as pessoas com deficiências visuais tenham o direito de participar das atividades dos museus. Com base em uma bibliografia das áreas de museologia, inclusão e acessibilidade, o tema destaca a urgência de propostas de museus mais inclusivos, que considerem como parte de seu público as pessoas para as quais a perda da visão constitui uma grande barreira de comunicação.
Problematizando situações reais ocorridas no Brasil e diretrizes de outros países, o texto apresenta diferentes posições, mas busca um mesmo objetivo: conscientizar profissionais e representantes das áreas de patrimônio, museologia, ação cultural, educação patrimonial e políticas públicas de cultura a respeito da inclusão, como prática democrática de fundamental importância.

Palavras-chave

inclusão; acessibilidade; museus; museologia; deficiência visual; cegueira; exposição; patrimônio.

A palavra inclusão, no contexto aqui apresentado, refere-se à defesa do direito de todo ser humano de participar das mais variadas esferas sociais, culturais e educativas. A necessidade da inclusão pressupõe, naturalmente, a prática da exclusão, que é manifestada de diversas maneiras na sociedade.

Como a linguagem visual ainda é a forma de comunicação predominante nas estratégias de comunicação museológica – exposições, publicações e ação cultural –, as pessoas com deficiências visuais enfrentam maiores dificuldades em usufruir o patrimônio existente nos museus do que qualquer outro público.

Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS), 10% da população mundial apresenta algum tipo de deficiência. No Brasil, segundo o último censo, realizado em 2000 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 14,5% da população tem alguma deficiência e, dentro dessa porcentagem, 48,1% apresentam deficiências visuais. Essa porcentagem é dividida em dois grupos que são definidos por: cegueira, ou seja, a perda total de visão até a incapacidade de indicar projeção de luz; e visão subnormal, que compreende a condição de visão que vai desde a capacidade de indicar projeção de luz até a capacidade de enxergar com menos da metade do campo de visão e, em muitos casos,

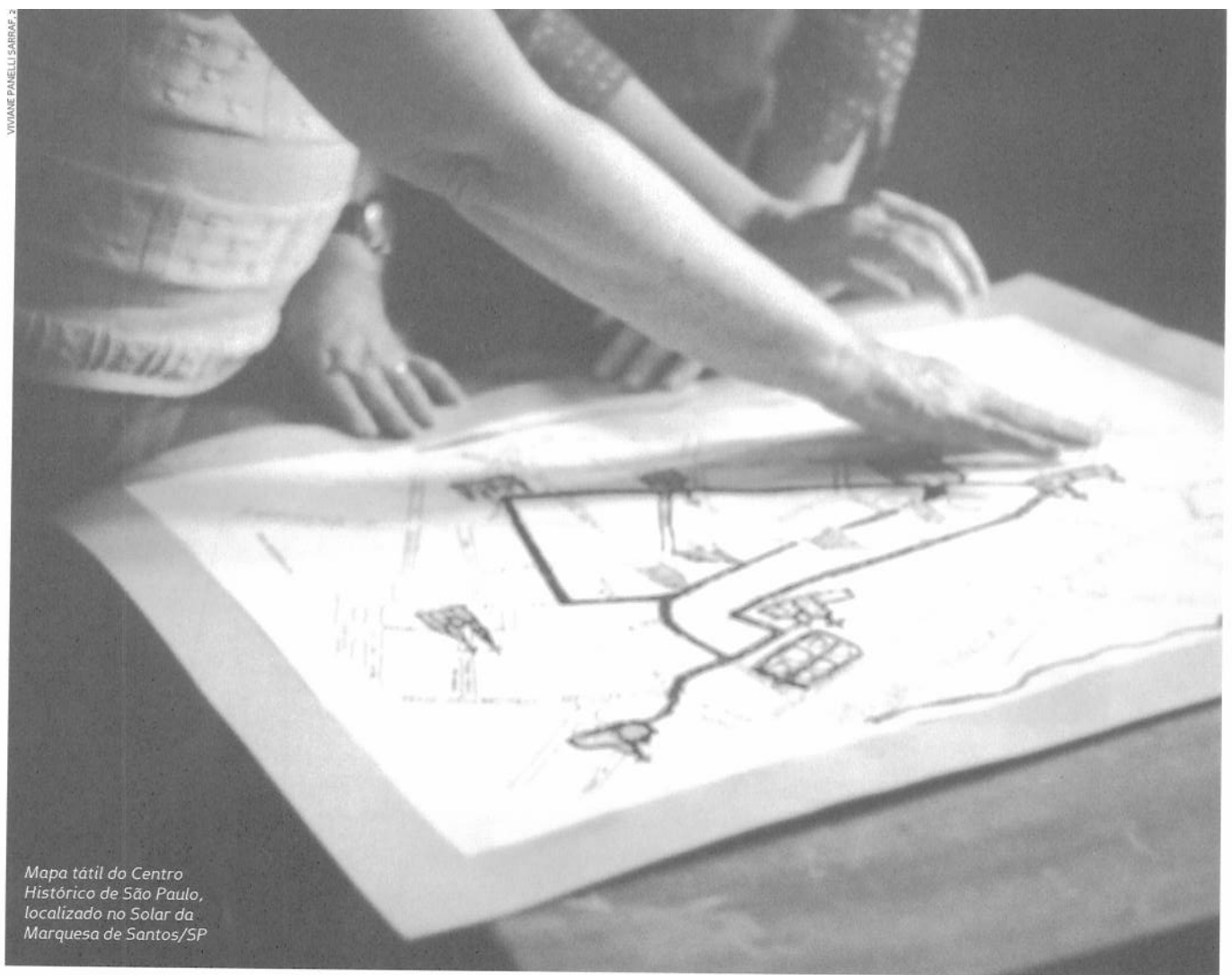
com até menos de 10% do campo visual. As pessoas com visão subnormal podem utilizar auxílios ópticos para distância e para leitura, que proporcionam uma melhora da acuidade visual e, portanto, um melhor aproveitamento da visão residual. Já o deficiente visual que é considerado cego depende da leitura por meio do sistema braille e de gravações auditivas.

Esses dados indicam que as pessoas com deficiências visuais representam uma parcela significativa da população. A cada dia, essas pessoas se inserem de maneira mais ativa na sociedade e requisitam que os serviços e produtos oferecidos também privilegiem suas características comunicativas, perceptivas, expressivas, entre outras. Se as necessidades de todos os indivíduos devem ser respeitadas, no ambiente dos museus e instituições patrimoniais, que têm um potencial educativo-cultural tão importante, é necessário garantir o respeito das necessidades especiais dos visitantes, mas não encontram espaço para exercer seu direito.

Embora o tema da inclusão e da acessibilidade em museus e instituições patrimoniais pareça novo no país, já na década de 1980 a museóloga paulista Waldisa Russio Camargo Guarnieri, diretora do extinto Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, concebera a exposição "Percepção e Criação", que abordava a atuação das pessoas com deficiências na economia brasileira. A exposição foi elaborada em conjunto com instituições de deficientes e com os próprios deficientes. Consta de seu depoimento a respeito da exposição, que hoje se encontra no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, a seguinte declaração: "A maioria das pessoas que trabalham em museu, todavia, parecia refratária à idéia de cegos freqüentando tais estabelecimentos porque 'museu foi feito para videntes'. O que é verdade, mas não *toda* a verdade" (Guarnieri, 1980, p. 4, grifo da autora).

Atualmente, a maior parte dos profissionais de museus, quando consultados, afirma que os deficientes visuais têm direito de ter acesso ao museu, mas ainda são escassas as iniciativas de inclusão desse público em tais espaços.

Com relação aos museus, as pessoas que perderam sua visão – ou as que nasceram sem saber o que significa ver – têm uma desvantagem maior, em comparação com pessoas que apresentam outros tipos de deficiências. Como já mencionado, os museus ainda se comunicam basicamente por meio de recursos visuais. Para receber pessoas com deficiências auditivas ou mentais, por exemplo, esses espaços não precisam de grandes modificações, já que é possível ver as imagens, ler as identificações e textos e perceber visualmente os espaços. No caso dos deficientes físicos, as modificações são basicamente arquitetônicas, sendo que alguns dos museus de construção ou reforma recente já receberam essas adaptações, descritas na Norma Brasileira de Acessibilidade (NBR 9050), proposta pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), em 1985, intitulada "Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos", que garante a essas pessoas a acessibilidade física em todas as novas construções e edifícios reformados de caráter público.

Já um visitante com deficiências visuais exige dos museus uma mudança na idéia de comunicação. Esse visitante não pode ler as etiquetas de identificação das obras ou os textos assinados pelos curadores, não pode

Mapa tátil do Centro Histórico de São Paulo, localizado no Solar da Marquesa de Santos/SP

VIVIANE PANELLI SARRAF

ver as obras e objetos expostos e não pode perceber o espaço visualmente quando chega ao museu. Enfim, o que lhe resta é escutar, receber informações, quando possível, pelo tato, conceber a idéia do espaço por meio de sua percepção sinestésica, sentir pelo olfato mudanças de ambiente e degustar alimentos oferecidos nas cafeterias e restaurantes, quando existem tempo e disponibilidade financeira para tal atividade.

Essa questão também merece uma reflexão sobre a mudança de atitude da sociedade em relação às pessoas com deficiências. Laura Gardner e Gerda Groff pesquisaram as condições sociais e o movimento de inclusão dessa parcela da população em museus nos Estados Unidos. Afirmam elas:

> Direitos civis e regulamentações proporcionam subsídios para que as organizações possam oferecer oportunidades iguais para pessoas com deficiências. Mas as leis não podem determinar como as pessoas se sentem. Atitudes de medo ou piedade se desenvolvem, principalmente, porque não temos informações suficientes sobre as deficiências ou contato suficiente com pessoas deficientes. (1990, p. vii, tradução nossa)

Mesmo com todos os avanços na reabilitação de pessoas com deficiências, elas ainda passam constantemente por situações constrangedoras, como quando são tomadas pelo braço na calçada e levadas para o outro lado da rua, sem terem a oportunidade de dizer se realmente precisavam de

VIVIANE PANELLI SARRAF, 2004

Visita de pessoas com deficiências visuais ao Museu Lasar Segall, em São Paulo

ajuda ou se esta foi apropriada.

As pessoas com deficiências visuais a cada dia se conscientizam de que precisam conduzir as situações em seu benefício, isto é, precisam indicar às pessoas que lhe oferecem auxílio como devem orientar o caminho, como querem que seja disposta a comida no seu prato e como desejam ser recebidos em museus e instituições patrimoniais. Laura Gardner e Gerda Groff complementam:

> Além do mais, os profissionais de museus sabem que, em último caso, estruturas e programas acessíveis tornam o museu mais visível para um número maior de visitantes potenciais. Rampas para cadeirantes também são convenientes para carrinhos de bebê. Sinalização e identificação em letras grandes facilitam a leitura de todos. (1990, p. 16, tradução nossa)

Dentro do movimento da Nova Museologia, também existe uma forte inclinação em relação à inclusão de indivíduos excluídos dos museus. Um dos conceitos desse movimento é a museologia social, que defende uma postura diferente do museu em relação à comunidade, com preocupações de caráter social e defesa de uma maior participação da comunidade. Dessa forma,

> O museu passa a ser um instrumento de intervenção capaz de mobilizar vontades e esforços para a resolução de problemas comuns, no seio das comunidades humanas onde se encontra. Os espaços e as colecções passam a plano "secundário" e a "pessoa", singular e/ou colectiva, assume o papel primordial no processo museológico. (Ribeiro *et al.*, 1993, p. 13)

Esse é um dos caminhos positivos que podem proporcionar a mudança na conduta dos museus já existentes e a elaboração de novas instituições museais, mais abertas a diferentes propostas de ação cultural.

Segundo Hugues de Varine-Bohan, cultura é "o conjunto de soluções encontradas por um homem e pelo grupo aos problemas que lhe são colocados por seu meio ambiente natural e social" (1987, p. 30). Os museus, dessa forma, precisam encontrar as soluções adequadas para que as pessoas com deficiências não representem um problema, e sim sejam parte vital

de sua missão, o que certamente garantirá que a relação museal "homem e objeto em um cenário" respeite a diversidade e seja mais democrática. ◘

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARDNER, Laura; GROFF, Gerda. *What museum guides need to know*. 2. ed. Nova York: American Foundation for the Blind, 1990.

GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. *Depoimento como coordenadora do projeto Museu da Indústria e da exposição* Percepção e Criação. 1980. Não publicado. (Arquivo IEB-USP).

MAJEWSKI, Janice. *Part of your general public is disabled*. 2. ed. Washington, DC: Smithsonian Institution, 1993.

RIBEIRO, Agostinho *et al*. *Sobre o conceito de museologia social*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1993. (Cadernos de Sociomuseologia, n. 1).

MUÑOZ, Emílio de Haro *et al*. *Previna a cegueira*: informações sobre a prevenção da cegueira. São Paulo: Fundação Dorina Nowill para Cegos, 2002.

MUSEU DA INDÚSTRIA, COMÉRCIO E TECNOLOGIA; CENTRO SOCIAL MARIO FRANÇA DE AZEVEDO. *Percepção e criação*. São Paulo: Secretaria da Indústria, Comércio e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1980.

NOWILL, Dorina. *... E eu venci assim mesmo*. São Paulo: Totalidade, 1996.

"O Pensador", de Auguste Rodin, na Pinacoteca do Estado de São Paulo

VIVIANE PANELLI SARRAF, 2001

SASSAKI, Romeu Kazumi. *Inclusão*: construindo uma sociedade para todos. 2. ed. Rio de Janeiro: WVA, 1997.

VARINE-BOHAN, Hugues de. *O tempo social*. Tradução de Fernanda Camargo Moro e Lourdes Rego Novaes. Rio de Janeiro: Eça, 1987.

SITES CONSULTADOS

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) – www.ibge.gov.br

Apresenta notícias referentes à população brasileira e informações sobre o Censo 2000.

Acessibilidade – www.acessibilidade.org.br

Apresenta legislação e informações referentes aos benefícios e direitos conferidos às pessoas com deficiências.

A museologia como instrumento estratégico nas políticas culturais contemporâneas

Judite Primo

Resumo

Este texto avalia em que medida uma política cultural comprometida com o seu contexto histórico e social pode inserir em suas ações a problemática da cultura, local e global, assim como o reforço das identidades locais, em resposta à tendência de homogeneização das referências culturais. Discute-se sobre a trama de relações que interligam a política e o território com as problemáticas contemporâneas da cultura, patrimônio e museologia. As expectativas de valorização coletiva das referências culturais e de reanimação econômica que se geram em torno da salvaguarda do patrimônio levam a uma crescente integração dessas temáticas nas políticas territoriais e culturais. Dessa forma, a defesa das referências culturais constitui, hoje, um objetivo assumido das agendas políticas municipais, nacionais e mesmo das grandes organizações supranacionais.

Palavras-chave

museologia; museologia social; patrimônio; nacionalismo; globalização; transnacionazação, política cultural.

Temos sido espectadores de um processo de transnacionalização, que é marcado pela transposição de idéias e valores de uma nação para lugares e pessoas que estão além das suas fronteiras territoriais. Essa transnacionalização envolve o fato de tais idéias e valores se tornarem códigos partilhados e, por isso, entendidos globalmente.

As redes de informação, criadas no seio do processo de globalização[1] e condicionadas pelas estruturas de poder, são estruturas dialéticas que possibilitam a partilha da informação, da comunicação e da criatividade cultural, e, ao mesmo tempo, carregam a privação de direitos políticos e de expressões culturais próprias.

A abertura ao mundo exterior – fomentada pela crescente importância das economias locais e pelo crescente fluxo de informação, imagens, códigos e valores – tem levado à conseqüente hibridização cultural, tal como foi conceituada por Néstor García Canclini (2001). Mais que um processo global de homogeneização das referências culturais, o que temos verificado é uma hibridização de códigos que gera:

> angústias, sentimentos de ameaça, de perplexidades, problemas de identidade a que se tenta responder reafirmando as diferenças [...], reforçando os sentimentos de pertença territorial e de filiação (étnica, lingüística, religiosa), no que mais não constitui afinal do que uma tentativa de retorno ao lar. (Henriques, 2003, p. 56)

Renato Ortiz (2001) chega a sugerir que devemos abolir o termo homogeneidade e, em seu lugar, utilizar o termo "nivelamento cultural", que é também um processo de assimilação de referências e hábitos culturais, mas que procura, ao mesmo tempo, preservar as diferenças. Nações, grupos étnicos e língua comum, apesar de continuarem a existir como referência de nacionalidade, já não

podem ser identificados como os únicos elementos de coesão social.

O desafio que se apresenta é entender como as identidades locais (regionais e nacionais) estão a ser reconstruídas pelos processos de hibridização intercultural. Importante nesses processos é, sobretudo, estudar e entender a forma como as relações de continuidade, ruptura e hibridização estão a ser produzidas entre os sistemas globais e os locais, tradicionais e modernos, nos processos de desenvolvimentos culturais (García Canclini, 2001, p. 175).

A tendência de retorno às referências locais tem sido vista como algo presente nos processos de globalização. Autores como García Canclini (1998, 2001) e Manuel Castells (2003) identificam esse fenômeno como um movimento de resistência das populações locais diante da fusão dos códigos externos. A idéia primeira de homogeneidade cultural parece que vem perdendo a força ante os crescentes fenômenos que indicam diferentes formas de retorno ao local e de valorização das particularidades.

O desafio que se apresenta é entender como as identidades locais (regionais e nacionais) estão a ser reconstruídas pelos processos de hibridização intercultural

Castells (2003) afirma que essa nova tendência histórica – do retorno de sociedades e, em determinados contextos, aos valores locais e nacionais – tem sido vista com uma certa surpresa pelos meios acadêmicos, que já tinham previsto a morte do nacionalismo, associada a fatores como: a globalização da economia e a internacionalização das instituições políticas; o universalismo de uma cultura partilhada e difundida pela mídia, pela educação e pela urbanização; e a oposição dos acadêmicos quanto ao conceito de nação, considerado como "imaginado" e "construído".

Códigos de pertença coletiva e motivações das políticas culturais

Para melhor compreender o nacionalismo contemporâneo, Castells propõe que consideremos quatro pontos fundamentais: o nacionalismo contemporâneo não está necessariamente ligado à construção de um Estado-Nação soberano; a idéia de nação desvincula-se da idéia de Estado-Nação, tal como formulado pela Revolução Francesa; o nacionalismo moderno já não é um fenômeno de elites e passa a ser, muitas vezes, caracterizado por uma postura contrária aos valores dessas mesmas elites; o nacionalismo moderno se caracteriza por ser mais reativo que ativo, mais cultural que político, portanto, mais dirigido à defesa da cultura do que à construção ou à defesa de um Estado.

Dessa forma, constrói-se o nacionalismo moderno a partir de ações e reações sociais, como observa Castells: "Restringir a idéia de nação e nacionalismo unicamente ao processo do Estado-Nação inviabiliza qualquer justificação para o aumento do nacionalismo pós-moderno" (2003, p. 35).

Verifica-se, portanto, um movimento caracterizado pelo reconhecimento das diferenças e pelo reforço das identidades locais como mecanismo de proteção das raízes identitárias do local/nacional. Esse movimento, ou melhor, movimento de resistência, que pro-

cura o enraizamento das identidades locais, busca, nas referências culturais e no patrimônio, entendido de forma ampla, as razões para justificar a recusa dos novos valores e referências culturais que lhe são, gradativa e tendencialmente, impostos.

Num tempo de crescentes interferências externas (econômicas, políticas, culturais e sociais), aparece, cada vez mais relevante, a ação de um poder político consistente, capaz de implementar políticas públicas que respondam às necessidades dos indivíduos, cada vez mais entendidos como agentes de cidadania. Isso, segundo Ortiz, reforça a seguinte idéia: "Na verdade o campo da cultura é um lugar de política" (2001, p. 195).

As idéias e os objetivos das políticas culturais se alteraram profundamente ao longo dos tempos. Como exemplo, temos a política cultural francesa fruto da revolução de 1789, na qual se integrava no processo de construção da idéia de nação e se apoiava, por isso mesmo, nas questões da língua, normalização do ensino, território marcado por fronteiras e pela existência de instituições abertas ao público que apresentassem sistematicamente essas idéias (museus, arquivos e bibliotecas).

Motivos patrióticos, civilizatórios, educativos, econômicos, razões de justiça social e direito à cultura foram, ao longo da história, suporte dos mais diversos discursos justificativos da intervenção do Estado no domínio da cultura.

Os motivos patrióticos foram evocados pelo Estado, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, para justificar a sua intervenção nos desígnios da cultura. O argumento patriótico foi utilizado como forma de contribuir para a unidade nacional, fortalecendo e congregando sentimentos de coesão e de pertença coletivos.

Os motivos "civilizatórios e educativos" também foram evocados para justificar as ações do Estado na esfera de uma política pública cultural. A razão para o Estado intervir na educação prendia-se ao fato de a educação ser entendida como um bem coletivo, que possibilitava a criação de condições mais favoráveis ao progresso econômico, por meio da qualificação da mão-de-obra. Assim, a intervenção do Estado na cultura cruzava-se com a missão de "educar" e "civilizar" os indivíduos. Essa idéia de que a cultura poderia servir a uma missão educativa e civilizatória provém, sobretudo, dos iluministas, que acreditavam que a instrução e o cultivo do espírito eram a chave do progresso. Nesse quadro, podemos entender a abertura de instituições culturais públicas como instrumentos políticos do Estado iluminista. Foi um período historicamente marcado pela criação de bibliotecas e museus públicos, arquivos e gabinetes de leituras abertos aos cidadãos.

O evocar de razões econômicas para legitimar a intervenção do Estado na esfera da cultura é um fenômeno recente que caracterizou o fim do século XX. Essa argumentação implica a defesa das referências culturais como bens públicos, como bens de mérito[2] e implica uma idéia positiva de um Estado que se preocupa, defende e intervém no âmbito cultural.

No contexto referido das razões econômicas, a aplicação de medidas políticas de âmbito cultural está cada vez menos voltada para as preocupações de caráter educativo e formativo, bem como para a democratização do acesso às artes e à cultura, e cada vez mais voltada à convicção de que tais medidas são formas de criar emprego, gerar receitas, promover e melhorar a imagem do local e imprimir maior

competitividade. Assim, a cultura se vem transformando, gradativamente, num instrumento de *marketing* territorial, e as despesas culturais passam a ser entendidas como um investimento. Atualmente, torna-se cada vez mais comum utilizar o patrimônio como recurso para a revitalização econômica.

O direito à cultura e à justiça social é um argumento de legitimação das ações do Estado na cultura que só apareceu a partir da segunda metade do século XX. Uma nova geração de direitos fundamentais da esfera econômica e social (como o direito ao trabalho, à habitação, à educação e ao descanso) juntou-se aos direitos civis e políticos (como o direito à liberdade, à participação nas decisões políticas, à integridade física e moral), os quais passaram a ser entendidos como direitos intrínsecos aos indivíduos.

Atuais implicações das políticas públicas culturais

As ações de política pública no domínio da cultura que contemplam, hoje, noções de preservação e proteção das referências culturais implicam, progressivamente, a aceitação da cultura como: elemento gerador de projetos, de novas ações e de empregos; elemento que potencia o entendimento do presente; bem de mérito; veículo de coesão; instrumento para o exercício pleno da cidadania; fator de competitividade; e fator de afirmação das comunidades no exterior (construção e reafirmação de identidades).

Com base nesses princípios, a atual política cultural da União Européia tem como meta o fomento e o reforço da competitividade e, também, a coesão econômica e social. É, portanto, significativo que o Programa Operacional da Cultura, desenhado pela União Européia para aplicação em Portugal e financiado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (Feder) para o período 2000-2006, seja definido como um mecanismo de política pública no setor da cultura que:

> constitui um instrumento importante de concretização da política de desenvolvimento e de coesão económica e social. A linha de força deste Programa é a consideração de que a cultura, enquanto veículo de desenvolvimento do potencial humano, contribuirá decididamente para a qualificação dos recursos humanos, numa perspectiva de valorização da pessoa em toda a sua plenitude, mas também constitui um fator de criação de riqueza e de emprego, pelo impacto que tem em várias atividades económicas. (Portugal, 2002, p. 4).

Por oposição à idéia de nação dos séculos XVIII e XIX, como elemento estruturante e caracterizador, de certa forma, da política cultural na França no período pós-revolucionário, assim como em muitos outros países, temos atualmente políticas européias no setor da cultura que assentam no fomento de ações transfronteiriças. Um bom exemplo desse tipo de iniciativa tem sido o Programa Comunitário Europeu denominado Interreg III, que, sendo um programa de fomento de ações inter-regionais, tem como princípios: a implementação de estratégias conjuntas transfronteiriças e transnacionais e programas de desenvolvimento conjunto; o aprofundamento de parcerias entre diferentes níveis da administração com os agentes econômico-sociais relevantes; e a cooperação em matéria de investigação e desenvolvimento tecnológico, educativo e cultural.

O programa Interreg III, assim delineado, tem vindo

a apoiar, fomentar e salientar as identidades e referências patrimoniais partilhadas por povos de diferentes nações, mas inseridos no mesmo contexto geopolítico. A estratégia adotada é a da competitividade territorial apoiada na valorização dos recursos existentes e decorrentes da identidade histórica e cultural local. Por outro lado, fomentam-se as ações de atração e fixação de novos recursos suscetíveis de valorizar os fatores socioculturais locais, mas semelhantes a outros povos e territórios e partilhados com eles.

Dessa forma, as representações culturais aparecem como domínios legítimos de intervenção estatal. O argumento de defesa da cultura nacional e/ou transnacional tem crescido à medida que aumenta a idéia de ameaça resultante da hibridização mencionada no início deste texto.

A museologia inserida nas políticas públicas culturais

No movimento alternativo ao da globalização, podem surgir possibilidades de construção de formas culturais criativas e alternativas capazes de promover novas atitudes. Assim, a museologia poderá assumir um novo lugar:

> Los museos deben ampliar sus funciones. Especialmente en nuestras ciudades, deben representar el saber, la experiencia y las prácticas de todos los que contribuyen a la dar a las ciudades una dimensión humana. También deben promover la participación de toda la comunidad en su política y actuación. Deben reconocer que su capital no consiste simplemente en sus fondos, sino en todo el patrimonio, ya sea tangible o intangible, del área en la que están. (Pérez de Cuellar, 1996, p. 35)

A museologia pode, assim, ser entendida pelas novas políticas públicas culturais como recurso para a preservação, a comunicação e a divulgação dos valores culturais. Seja numa lógica de expansão e criação de novos valores, seja numa lógica de reforço dos valores culturais locais, a museologia pode ser um instrumento cultural a serviço da sociedade.

Nessas práticas museológicas, a valorização, a divulgação e a proteção do patrimônio local passam por uma lógica de apropriação e de pertença coletiva, mas não exclusivamente por uma lógica de visitação. As populações locais funcionam como os guardas atentos do patrimônio, sendo que essa proteção não implica apenas a visitação, e sim a utilização e a reutilização das referências culturais.

Por outro lado, também devemos assumir que, paralelamente aos museus que assentam as suas atividades nos "objetos herdados" das suas coleções, existem também processos museológicos que centram a sua ação na criação de objetos em processos que, genericamente, podemos denominar de "dar forma às idéias". Nesse caso, o centro de atuação dos museus passa a ser as idéias que querem transmitir e para as quais se criam expografias significativas, e não apenas as idéias possíveis decorrentes da natureza das coleções.

De certa forma, referimo-nos a uma museologia criada à revelia dos "objetos herdados" e, nesse sentido, mais livre para tratar das questões relacionadas com o mundo em que vivemos, ou seja, da museologia de intervenção que ajude a sustentar, eventualmente, uma política cultural preocupada com as transformações de um mundo que se confronta com o processo de globalização.

Tendo por base os princípios e as preocupações

anteriormente mencionados, a implantação da Política Nacional dos Museus pelo governo brasileiro assume-se como:

> um estímulo ao desenvolvimento, à criatividade, à produção de saberes e fazeres e ao avanço técnico-científico do campo museológico. Essa política deve ter como premissa a democratização do acesso aos bens culturais produzidos, bem como a democratização dos dispositivos de estímulo e incentivo à dinâmica de produção de bens culturais representativos de diferentes grupos sociais e étnicos, de diferentes regiões e localidades existentes no País. (Brasil, 2003, p. 8)

Assim, os museus são assumidos como processos de intervenção, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, e como dispositivos de inclusão social e cidadania capazes de promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro. Uma política cultural museológica assim delineada poderá revitalizar os processos de criação, apropriação e reapropriação das identidades locais, regionais e nacional.

Notas finais

A globalização e as redes de informação, condicionadas pelas estruturas de poder, riqueza e tecnologia, são identificadas como estruturas dialéticas que, por um lado, possibilitam a melhoria da criatividade e da comunicação, mas, por outro lado, privam sociedades de direitos políticos.

As mudanças nas formas de produção, na difusão e no consumo das referências culturais implicam também uma mudança na própria definição de património que sustenta as novas políticas culturais. Como espaço de disputa econômica, política e simbólica, o patrimônio está atravessado pela ação dos agentes dos âmbitos privado e estatal e dos movimentos sociais.

As referências patrimoniais devem ser tratadas de forma a representar seus usos culturais, mas também os usos sociais, políticos e econômicos, para que, de forma gradativa, possamos assumir plenamente os conflitos, as memórias e as amnésias coletivas inerentes ao processo da salvaguarda.

A tarefa de uma política cultural referente ao património não é resgatar ou valorizar apenas as referências passadistas de uma sociedade, e sim tudo aquilo que é *culturalmente representativo*. A museologia deve tratar as referências patrimoniais representadas nos bens tangíveis, usos, costumes, saberes e fazeres, de modo não apenas a exibi-las, mas sim tornar inteligíveis as relações entre elas.

Uma política cultural que assuma os museus como espaço de ação política e, por isso, instrumentos da ação cultural deve procurar implementar, por meio das suas ações: o reforço da cultura como fator de desenvolvimento; a promoção de um maior equilíbrio espacial no acesso à cultura; a valorização do patrimônio histórico e cultural como fator de desenvolvimento econômico; e a valorização do papel das atividades culturais no apoio às políticas de emprego. Trata-se, no fundo, de incluir as políticas culturais como fatores determinantes para a inclusão e o desenvolvimento econômico e social. ◘

NOTAS

1. Este texto aborda exclusivamente o processo de globalização em relação ao campo da cultura como processo de transposição de valores, códigos e idéias, sobretudo dos países economicamente mais fortes para os países economicamente mais dependentes. Não é o objetivo deste artigo tratar de todas as áreas que implicam os processos de globalização.
2. Bem de mérito pressupõe a existência de produtos ou serviços que impliquem benefícios para os indivíduos, superiores àqueles que eles conseguem identificar de imediato. Para além da utilidade que reside no bem-estar e prazer que proporciona, o bem de mérito contribui para a formação e valorização individual, produzindo assim benefícios sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Ministério da Cultura. *Bases para a Política Nacional de Museus*: memória e cidadania. Maio 2003. 37 p.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Trad. Alexandra Lemos e Rita Espanha. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. 550 p. (Coleção A era da informação: economia, sociedade e cultura, v. II. Coord. José Manuel Paquete de Oliveira e Gustavo Leitão Cardoso).

DOMINGUES, Alvaro; SILVA, Isabel, LOPES, João Teixeira *et al*. (Eds). *A cultura em acção*: impactos sociais e território. Porto: Afrontamento, 2003. 145 p.

DUBOIS, Vicent. *La politique culturelle*: genèse d'une catègorie d'intervention publique. Paris: Belin, 1999. 366 p. (Coleção Socio-Histoire).

FORTUNA, Carlos; SANTOS SILVA, Augusto (Orgs.). *Projectos e circunstância*: culturas urbanas em Portugal. Lisboa: Afrontamento, 2002. 354 p.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos*: conflitos multiculturais da globalização. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. 290 p.

_________. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998. 385 p.

GUILLAUME, Marc. *A política do património*. Trad. Joana Caspurro. Porto: Campo das Letras, 2003. 150 p. (Coleção Campo das Letras, 11).

HENRIQUES, Eduardo Brito. *Cultura e território das políticas às intervenções:* estudo geográfico do património histórico arquitectónico e da sua salvaguarda. 2003. 595 f. Il. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Departamento de Geografia, Universidade de Lisboa, Lisboa.

LOPES, João Teixeira. *A cidade e a cultura*: um estudo sobre práticas culturais urbanas. Porto: Afrontamento, 2002. 385 p.

ORTIZ, Renato. Sociedade e cultura. In: SACHS, Ignnacy; WILHEIM, Jorge; PINHEIRO, Paulo Sérgio (Orgs.). *Brasil: um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PÉREZ DE CUELLAR, Javier. *Nuestra Diversidad Creativa*. Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. Paris: Unesco, 1996. 66 p

PORTUGAL. Ministério da Cultura. *Programa Operacional da Cultura*: manual de procedimentos. Lisboa: Feder, 2002. 194 p. il.

Arte, Natureza

o Museu do Açude e a floresta

"Calado" (2002), *de Nuno Ramos, uma das instalações permanentes do Museu do Açude*

do Rio de Janeiro

Paulo Sérgio Moraes de Sá

O tempo marca com o peso de sua substância a experiência objetiva de um museu. Perpassa seu processo de construção de memória, preservação patrimonial e difusão de valores culturais. O Museu do Açude traz, em seu percurso, essa questão em duas perspectivas. Por um lado, lida com a temporalidade do colecionador e patrono Castro Maya – relacionada ao presente. Também vincula-se a uma questão espacial, com respeito à sua localização na Floresta da Tijuca, que o implica igualmente a temporalidade natural do meio ambiente em que se encontra.

Quem teve o privilégio de apreciar os óleos, as gravuras e aquarelas sobre o Rio de Janeiro pode bem dimensionar o impacto causado pelos espaços cuidadosamente pensados por Castro Maya para proporcionar a quem os visitasse a experiência física de conviver com as belezas plásticas da geografia carioca imersas no espetáculo florestal. Vale lembrar que essa paisagem foi captada pelos pintores europeus do século XIX, que representaram figurativamente os cenários de seus mirantes e belvederes.

A duplicação da imagem da cidade – ora em *presentia*, ora em representação pictórica – era uma surpreendente manobra de fundo museográfico que Castro Maya realizara. A vertigem entre o "natural" e sua correspondente narrativa plástica tornava o Solar do Alto da Tijuca um espaço de dupla fruição: estética e ambiental.

A hostilidade climática da Floresta, contudo, prevaleceu, e a iconografia carioca foi retirada a contragosto do lugar específico que ele lhe havia sido designado.[1] Muitos outros episódios provocados por esse embate permanente entre cultura e natureza tiveram, ao curso

Resumo do artigo

Este artigo trata das noções de preservação e de difusão social do patrimônio no Museu do Açude. São enfocadas duas estratégias museológicas implementadas pela instituição, desde 1999, com vistas a lidar com essas questões: a renovação da exposição de longa duração e a criação do projeto Arte Contemporânea e Natureza, um espaço de instalações permanentes. O objetivo principal é refletir sobre como essas propostas tornaram mais legíveis os elos identitários que associam Castro Maya à sua residência/museu na Floresta da Tijuca.

Palavras-chave

Castro Maya; Museu do Açude; Floresta da Tijuca; circuitos expositivos; arte contemporânea.

dos anos, o Museu do Açude como palco.

Sua trajetória, resultado da ação de Castro Maya e das intervenções e releituras posteriores sobre seu legado patrimonial – já na condição de museu –, oferece um instigante painel reflexivo sobre os rumos da gestão cultural de maneira mais ampla. As características de seu acervo, estofo de seu patrono, e a localização topográfica na metrópole carioca tornam-no produtivo para pensar a intrincada rede de sentidos que se forma entre a retenção de memória e a promoção da ação museológica. Em outras palavras, permite refletir como agir diante de uma realidade em que os componentes da tradição cultural e da paisagem natural se revelam como sua própria razão de ser e de se situar no mundo.

A partir dessas elaborações, este artigo apresenta a discussão sobre como o Museu do Açude deve se mover em seu transcurso. Discorre sobre dois projetos implementados a partir de 1999, que envolvem, articuladamente, as noções de preservação e difusão do patrimônio, tendo por base o território ambiental da Floresta da Tijuca, reconhecido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em 1992, como Reserva Notável da Biosfera. Aborda objetivamente o processo de renovação da exposição de longa duração e a constituição do Espaço de Instalações Permanentes (Arte Contemporânea e Natureza). Com essas iniciativas, busca-se investir na idéia de convívio produtivo entre temporalidades distintas – isto é, o tempo histórico da formação da coleção Castro Maya e o tempo presente –, por meio da instauração de um circuito expositivo ao ar livre com obras de artistas contemporâneos. Trata-se de ações que possibilitam uma maneira coerente e frutífera de lidar com essas determinações e enriquecer sua dinâmica cultural.

A construção do Solar do Alto da Tijuca

A residência/museu de Castro Maya sempre teve como substrato a ousadia de se fixar como posto civilizatório avançado sobre a adversidade reativa da natureza, alheia à vontade imperativa de sobreposição em seu território. Esse campo de batalha ainda hoje se revela sem ganhadores. Exige esforços permanentes e nem sempre resulta em realizações conforme desejado. Um acordo de convivência é uma exigência real, já que o andar do tempo tem posto por terra o que as partes não conseguiram pactuar.

No Museu do Açude, não foi – e ainda hoje não é – possível um "projeto cultural de prancheta", a não ser o diálogo diplomático que se deve estabelecer com as potências da natureza

No Museu do Açude, não foi – e ainda hoje não é – possível um "projeto cultural de prancheta", a não ser o diálogo diplomático que se deve estabelecer com as potências da natureza. As vicissitudes de implantação da casa de campo tropical fazem pensar sobre a convivência com a hostilidade da região e maneira de abdicar de um projeto de domínio, provocado pelo afã aventureiro e desbravador do impulso humano de possuir.

Foi sobre essa saga de conquista de uma zona hostil da cidade que Castro Maya estabeleceu um observatório privilegiado das belezas da cidade, com óculos cujas lentes – e quem freqüenta o Museu do Açude sabe –

são sempre equívocas e, talvez por isso mesmo, apropriadas à apreciação de suas maravilhas. O Museu do Açude é uma experiência sobre o possível a ser feito, sobre a imperfeição que a floresta e a montanha insistem em enunciar como a manifestação de sua índole.

Se hoje a brilhante iconografia carioca já não está disponível da maneira desejada inicialmente por Castro Maya, optamos por ressaltar neste artigo o projeto geral do colecionador de investir na adversidade local e abrir caminhos para povoar com cultura e arte a floresta urbana.

Cada peça de arte que se troca de lugar, cada novo projeto que se intenta levar a cabo, cada novo elemento tecnológico que é incorporado terça lanças com a voracidade mutante do ambiente. É como um pequeno acerto ou um verdadeiro descobrimento alquímico de compatibilização da inscrição de modernidade dos tempos com a renitência do *habitat* resistente àquilo que não foi inscrito, originalmente, como seu desígnio natural.

Em 1974, sua residência foi tombada como patrimônio nacional pelo conjunto de sua obra. Os desfalques que a própria cultura de preservação lhe impôs – e são lacunas significativas – não foram capazes de lhe retirar os adjetivos com que se distingue no concerto dos monumentos nacionais. As perdas de parte de sua coleção de alta voltagem simbólica não foram suficientes para abater seu viço de referência cultural. O campo da memória permanece espesso, vivo, produzindo a trama que põe em contato o que a casa foi com o que de potência dela hoje podemos nos valer, como espaço publicizado de museu.

Se a Castro Maya é atribuído um gosto de valência moderna, a modelagem de seu Solar do Alto da Tijuca foi auspiciada pela tradição romântica. O espaço cênico de seu aprazível endereço da Estrada do Açude, 467 – que, recolhido a 15 quilômetros do centro histórico, extasiava seus convivas com um Rio surpreendente – se valia dos achados do romantismo como modo de produção de paisagem idílica. Os

RÔMULO FIALDINI

Vista do Museu do Açude

minutos que por ventura eram perdidos no percurso entre a cidade real e a chácara florestal se viam compensados pelos momentos certamente "atemporais" que o recinto campestre proporcionava.

Chafarizes, louça de jardim, azulejaria, fontes, balaústres. Junto ao recurso bem aplicado de composição de retas, projeções dos planos, volumes das edificações, articulados a topografia, teatralizam o que é construído, potencializando a paisagem tal como se fosse um cenário espontaneamente advindo da natureza.

Para o Museu do Açude, recorrer a uma paisagem quimérica é evidente, e esse resultado é eficaz quando o público reconhece, em suas alamedas e trilhas, aquilo de que não dispõe mais na cidade. Nesse sentido, a vivenda de Castro Maya continua com a imantação que guarda das coisas em relação a seu tempo, sua história e a todos que, em última análise, foram sua própria razão de invenção no mundo.

Freqüentadores do Museu do Açude constantemente relatam terem sido tomados por um instante de enlevo entre as imagens do presente e o imaginário que habita o inventário da psique coletiva. Essa sensação enuncia o viés que o museu constrói entre o tempo e o espaço, já que, ao se instituir como valor universal de progresso, a cidade paulatinamente esgarça os laços do convívio não contraditório entre o meio e a ocupação humana.

O que diferencia sua residência – e depois museu – como bem patrimonial é sua angulação relacional não descontinuada entre cultura e natureza. Seus jardins, como ponto de observação do maravilha-mento, sugerem a integração do homem com a sua própria projeção de bem-estar no mundo, o que foi construído e estetizado para assim sê-lo.

Na propriedade do Alto da Tijuca, Castro Maya investiu nos signos que aliam os elementos do neocolonial a um cenário plasmado por um paisagismo com inspiração nas quintas da Cintra portuguesa. Reservou, todavia, a Chácara do Céu – sua outra residência, próxima ao centro histórico da cidade – para reafirmar a tendência modernista, expressando uma sinalização de futuro.

Se, no Solar da Boa Vista, o método é de intervenção por composição com o espaço previamente regrado, em Santa Teresa o procedimento é de subtração. O palacete familiar de linhas neoclássicas cede lugar à nova era construtiva. Para a realização do projeto, após cogitar Oscar Niemeyer, Castro Maya convidou o arquiteto Wladimir Alves de Sousa.

A moradia do Açude segue numa delicada operação, que tempera uma representação estética com a massa vegetal que conforma sua paisagem. Muito além de um gosto individualizado de seu criador, é uma engenhosa obra que propõe a distinção de um espaço sem decalcar sua "morfologia natural", o que produziria uma ficção plausível em diacronia com a história da cidade e em sincronia com o meio.

O percurso do Museu do Açude – de residência de colecionador a endereço de freqüentação pública – é uma experiência interessante para pensar como os processos de continuidade e descontinuidade ao curso do tempo contribuem para dar contornos mais nítidos a um espaço museológico.

A tríade museu/natureza/cidade que qualifica o Museu do Açude em sua reabertura em 1992 não o distancia de seu passado. Antes, retempera-o e o reinsere no jogo da cultura do contemporâneo. Defronta-se com

VICENTE DE MELLO

"New house" *(2002), de Lygia Pape, localizado no Espaço de Instalações de Arte Contemporânea do museu*

os limites que o microclima da floresta impõe a seu acervo. Alça a relação natureza e arte à condição de centralidade em sua ação cultural. Integra de forma orgânica as questões do preservacionismo ambiental à sua linha de ação. Busca se credenciar como lugar de indagação sobre os elos entre o homem e seu meio, no âmbito da memória patrimonial, da responsabilidade de museu como agência de pedagogia cidadã e do seu necessário enquadramento na órbita da urbe carioca. Natureza indissociada de sua posição na história e na cultura da cidade.

Em 1885, Alfredo d'Escragnolle Taunay – o visconde de Taunay – já comentava com indignação o descompasso entre a excelência do sítio natural e a escassa freqüentação dos residentes da cidade.[2] "Ide à Floresta da Tijuca", recomendou ele (*apud* Castro Maya, 1967, p. 25). Mais de um século depois, essas palavras não parecem perdidas no tempo – menos pela contundência e mais pelo que se possa delas depreender como ponto de partida para reflexão sobre a relação entre o bem cultural e seu uso social. A identificação de predicados culturais pode ser condição necessária, mas não suficiente, para mover iniciativas de vitalização da região serrana da urbe carioca. Em outras palavras, a região da Floresta da Tijuca convive com um inegável potencial turístico-cultural, mas ao lado de deficiências estruturais de planejamento e equipamentos urbanos condizentes

com a sua condição de bem natural. Portanto, mais que uma adesão ao desejo do visconde de compartilhar as edulcoradas paisagens tropicais – que o aristocrata e seus pares já haviam identificado como notáveis –, importa discutir como fazer vigorar o interesse sociocultural sobre esse território histórico da cidade. Essa questão torna-se ainda mais sensível quando se toma por desafio situar o papel que hoje deve desempenhar o Museu do Açude nesse processo – preocupação que ocupa o centro das atenções da política cultural da instituição. Além disso, sua experiência nesse contexto pode colaborar para reverter a imagem dessa região de patrimônio da cidade em estado latente.

Numa perspectiva museológica, o ponto de partida para desencadear ações que ativem a relação público/bem cultural fixou-se na estratégia de destacar os nexos entre o Museu do Açude e sua própria história. Espera-se aproximá-lo à inquietude renovadora de seu patrono, à diversidade de seu legado e aos elos estabelecidos com a Floresta da Tijuca ao curso do tempo, numa releitura sobre o conjunto que preserva e que oferece à fruição pública.

A residência revisitada: o histórico e o contemporâneo

A proposta de revitalização do Museu do Açude se inspira na idéia de que um museu é, sobretudo, um projeto construtivo de comunicação social. Nesse sentido, coleção, ambiência e colecionador devem estar manifestos em seu espaço museológico, de modo que o público, ao perceber os termos da proposta conceitual, possa associá-la à dinâmica cultural do museu. Do ponto de vista histórico e museológico, isso corresponde a não se confrontar meramente com o passado, mas fazê-lo vir à tona a partir da experiência do presente.

Mais do que uma narrativa de episódios que consagraram o universo de Castro Maya, movimentar as peças que dele fazem parte requer, portanto, que se toquem os pontos sensíveis da visão de mundo desse personagem sobre a cidade do Rio de Janeiro.

Nesse sentido, redimensionar espaço e coleção com uma nova museografia e construir o Espaço de Instalações de Arte Contemporânea em seu parque florestal e contíguo a seus jardins arcadianos não pode ser engenharia sem cautela, mas deve provocar em quem o visita a sensação de que os vínculos entre o criador e a criatura se mantêm aquecidos e atuais.

Por um lado, o desenho concebido para as mudanças partiu de um diagnóstico crítico sobre o conjunto de objetos de arte que integram os espaços expositivos no interior da residência principal e em seus pavilhões complementares. Essa imersão buscou aprofundar a relação do colecionador com o espaço musealizado. Mas houve também uma projeção para o espaço externo, na confluência entre seu ordenamento paisagístico formal e o território efetivamente florestal. Tratou-se de promover seu território natural à condição de circuito musealizável.

Mais além, o manejo das peças do acervo com a recomposição museográfica de seus salões e a instauração do circuito expositivo de arte contemporânea no entorno põem em contato o histórico e o contemporâneo. Essa intervenção buscou inspiração no gesto de Castro Maya de atuar, em vida, ao mesmo tempo com a tradição e a modernidade na arte. Portanto, essas iniciativas de interpretação visam oferecer ao visitante, de forma sensível e plástica, as ferramentas sim-

bólicas para conhecerem o lado diligente de Castro Maya, que, a partir do resgate da memória que efetuou, se tornou protagonista de seu tempo com relação aos rumos da cultura.

O eixo histórico

Em 1992, por ocasião da reinauguração do Museu do Açude, foi formulado um projeto museológico centrado na coleção de artes decorativas – tendo em conta o rico acervo de azulejos dos séculos XVII-XIX, que eram aplicados às paredes da antiga moradia.

Mas, passados os anos, diagnosticou-se a necessidade de mudanças em relação à exposição de longa duração. Se o perfil conceitual ainda se mantinha consistente, a lógica de composição dos acervos nos espaços merecia reexame. Esse redimensionamento requeria uma atualização da concepção museográfica, de modo que a coleção e os respectivos ambientes em que se encontrava instalada pudessem se ajustar ao processo de renovação. Sinalizava-se que os esforços deveriam oferecer ao público um circuito de exposição não apenas mais legível, mas também mais atraente do ponto de vista plástico, ou seja, condizente com o padrão de excelência da coleção de arte. Buscava-se, nesse sentido, menos um caráter fidedigno, e sim a dimensão conotativa da presença do colecionador por meio da potencialidade de sua obra, razão de ser da constituição do espaço.

Sem recair em uma exaltação personalista, processos de intervenção sobre um espaço pré-construído devem ter cuidado para não desarticular os signos que conferem alma e singularidade ao conjunto instalado, gerando desequilíbrio entre proposta e linguagem. A medida certa sempre se constituirá no desafio do projeto e de sua pertinência. Portanto, pretendeu-se oferecer ao público uma atmosfera em que prevalecessem a trajetória e a imagem de Castro Maya, na qual estivessem presentes tanto seu legado tangível como seus valores intangíveis.

A reformulação requereu, assim, um espaço historiocênico: modificações no posicionamento de grupos de peças, reforçando os diversos blocos do acervo; redesenho do mobiliário de apoio, seja para realçar os atributos estéticos dos objetos, seja para se ajustar às adversidades do ambiente florestal; e proteção adequada à sua exibição pública. Nesse processo, incorporou-se às áreas expositivas um expressivo número de peças de mobiliário, objetos de arte oriental, prataria e cristais, que se encontravam retidos em reserva técnica.

Destaca-se, nessa proposta, a reunião de objetos de arte oriental. Até então expostos separadamente, no museu da Chácara do Céu, passaram a ser exibidos, no Museu do Açude, em um mesmo espaço cênico, o que sugeriu uma leitura com identidade de coleção como um todo. Essas peças do Extremo Oriente – reconhecidas como das mais significativas entre as coleções públicas – passaram a ser expostas próximas a uma série de peças de cerâmica oriental de exportação, da Companhia das Índias, formando um núcleo que contribuiu para fortalecer o diálogo entre repertórios de natureza complementar.

Trata-se de um projeto de renovação amplo, cuja implantação se dará por etapas. Nos pavilhões Debret e Rugendas, as imagens da coleção Iconografia Carioca do século XIX de Castro Maya estarão expostas por meio de fotografias, no ambiente ocupado

CESAR OITICICA FILHO

"Magic square nº 5 - De Luxe",
penetrável de Hélio Oiticica
projetado em 1978 e construído em 2000

anteriormente pelos originais. Foi utilizada uma solução semelhante no Pavilhão de Recepção ao Visitante, que abriga a exposição de longa duração "Retratos de Raymundo". Com a intenção de construir um recinto de evocações memorialistas, aplicaram-se às suas paredes painéis com reprodução de imagens da época em que a residência desenvolveu intensa vida social. Essa construção de uma narrativa iconográfica, de impacto plástico, oferece um passeio visual no tempo, alusivo ao cotidiano de um requintado endereço da sociedade carioca e relacionado às múltiplas facetas do colecionador.

Portanto, importava investir, no feixe de significações relacionado à residência, uma marca que a caracterizava e a associava a seu antigo dono e idealizador. Memória e cultura material formam, assim, o substrato da reordenação e idéia-força para a transmissão de referências presentes no sofisticado domicílio do Alto da Tijuca, ou seja, marcas de épocas que consagraram a existência da residência relacionada a seu ilustre morador, essenciais para construir um nexo reflexivo sobre o cosmos de uma casa que se tornou museu. Essas marcas consagram os laços entre o tempo e o espaço e dão corpo aos vínculos entre os significantes e o universo simbólico de quem os articulou.

O eixo contemporâneo

A inscrição da arte contemporânea no Museu do Açude deve ser percebida não como um desvio de rota ou descolamento de sua tradição de museu de colecionador. Ao contrário, reveste-se de uma intenção segundo a qual o museu deve construir uma interlocução com os novos paradigmas que a arte estabelece – e que merecem ser observados como operações de enriquecimento do fazer cultural. A gestão museológica, dessa forma, empresta ao Museu do Açude vigor permanente, no enquadramento do tempo contemporâneo e seu legado patrimonial, já que um museu é uma manobra constante de discussão sobre si mesmo, um campo de tensões entre seu percurso e sua reafirmação no presente.

Portanto, as ações voltadas tanto para qualificar e dar legibilidade à coleção histórica como para receber obras da atualidade – que se relacionam com o entorno do Museu do Açude – não envolvem um atrito de comunicação entre tempos, mas se esforçam por bem se relacionar com esses processos. No Museu do Açude não se cogita sobrepor uma ordem do discurso da arte contemporânea ao espaço estético preexistente, à maneira de uma competição conflituosa pela conquista do território físico e simbólico. A presença desse

projeto junto ao produto artístico pretérito não busca a anulação do histórico, mas a incorporação do presente. O convite ao artista contemporâneo para construir sua obra se faz tomando o espaço como plataforma produtiva. A atitude plástica de criação não destitui o sítio de seus elos, antes o requalifica no tempo. Diferencia-se, assim, de um parque de esculturas, ao afirmar um conceito de uso do espaço em que é enfatizada a integração necessária entre o artista e o meio em que se situa.

As obras dos artistas integrantes do Espaço de Instalações estão também intrinsecamente voltadas para as relações entre o homem, o espaço, a cidade, a natureza e a arte – nesse sentido, os 150 mil metros quadrados de Mata Atlântica são um espaço museológico propício para propostas desse tipo. Tudo isso, segundo parâmetros epistemológicos de seu tempo, é manifesto por meio das poéticas próprias de seus percursos individuais. Assim como na trajetória de Castro Maya, o Museu do Açude passa a se situar em um ângulo que une seu legado de patrimônio e o estímulo de novos sentidos.

Com a presença das obras, a paisagem natural – a que se admirava quase como uma entidade ontológica – explicita, de maneira mais intensa, a mediação do homem e seu imaginário criativo sobre o mundo que o circunda. O Espaço de Instalações amplia a ação da arte, ao repensar a relação da obra com o seu meio. Redimensiona a noção de paisagem no deslocamento de seu destino fundador de *landscape* (no sentido daquilo que nos escapa), para que dela possamos nos reaproximar, como o invólucro sensível, que nos indaga sobre a qualidade do espaço físico da natureza como meio necessário para a vida e sobre o constante movimento do homem de fazer uso da arte para reinventar-se.[3]

Com esse espaço, os Museus Castro Maya esperam dar continuidade ao interesse que seu patrono manteve em vida de estimular a cultura brasileira em progressão. Seu perfil, de homem em perspectiva com as questões de seu tempo, conjuga iniciativas nas artes que revelam uma preocupação com sua atualidade e com o diálogo entre o histórico e o contemporâneo.[4]

Ao considerar sua área florestal como parte de seu acervo visual, o Museu do Açude age de forma ativa sobre esse bem, dando vida à noção de patrimônio integral. A partir da percepção de que a mata que o envolvia era um acervo tão importante quanto as peças reunidas em seu interior, surgiu a idéia de convidar artistas plásticos para rearticular esse espaço por meio de suas obras.

A criação de um circuito expositivo no bosque do Museu do Açude busca montar uma rede de sentidos e revelar aos olhos mais que o impacto plástico da imagem luxuriante da Mata Atlântica. Investe na multiplicidade de relações que ela pode gerar, construindo um vocabulário capaz de, para além do olhar, articular uma outra sintaxe de arte na floresta. Assim, as matas da Tijuca passam a ser, a um só tempo, testemunha ocular e palco dos embates travados entre as ações antrópicas e seu ambiente natural, como memória viva do convívio/conflito entre o homem e seu meio. Ao conferir substância artística ao território da paisagem, retempera sua fisionomia natural, concorrendo também para que seja discutida em sua condição de exemplaridade de bem patrimonial.

Para além de uma visão romântica, que induz os

sentidos na direção da harmonia e da estabilidade, resta a violência instável do ambiente florestal, que se nutre do fazer e do desfazer, num movimento intenso de construção e desconstrução não regrado e de conseqüências não previsíveis. O projeto arte-natureza incorpora esses termos como uma equação compósita e não trivial, na qual a destruição e a renovação são partidos que se tomam como desafio de fazer arte no domínio equívoco do sítio do Museu do Açude.

Dessa maneira, o Espaço de Instalações absorve a potência imanente a esse território, buscando promover um sentido de conhecimento plástico e criando um sentimento de afeição de patrimônio distinto daquele promovido pela paisagem naturalizada. Propõe um lugar topológico de confluência entre o exercício contemporâneo da arte com o território em sua configuração geográfica e de memória social. Estimula, de certo modo, uma visada interessante sobre a sinergia da cidade em sua dupla manifestação de paisagem cultural e de paisagem natural.

Ao longo dos últimos anos, o Museu do Açude tem registrado a afluência de diversos artistas que produziram trabalhos para exposições temporárias tomando seu parque florestal como laboratório de criação. Shelagh Wakely, Tunga, Artur Barrio, Claudia Bakker, Adriana Varejão, Renata Padovan e Erik Samakh constam entre os nomes envolvidos nessas incursões experimentais. Mais recentemente, e já integrados à idéia de um circuito expositivo ao ar livre, figuram obras de Anna Maria Maiolino, Fernanda Gomes, Hélio Oiticica, Iole de Freitas, José Resende, Lygia Pape, Nuno Ramos e Piotr Uklanski.

Mais além de recinto de inventariação e entesouramento de objetos de arte, o Museu do Açude segue imprimindo circularidade ao bem patrimonial, à maneira de um guardião da memória do tempo com o senso de que os artefatos culturais experimentam

VICENTE DE MELLO

"Aqui estão" *(1999), de Anna Maria Maiolino, instalação construída com 750 rolos de madeira torneados*

sua plenitude quando em diálogo com o seu meio social. Para tanto, deve se abrir ao seu lastro de passado e, também, não se fechar ao presente em sucessão.

Arte, memória, paisagem, natureza e patrimônio são, portanto, termos articuláveis da realidade urbana contemporânea. Formam os significantes habilitados a modular a proposta de revitalização do Museu do Açude. A permanência ativa de um museu na cidade é uma constante revalidação de seu próprio propósito de se situar no processo do tempo. ■

NOTAS

1. Por motivo de conservação, o conjunto de óleos e papéis foi transferido, no início da década de 1990, do Museu do Açude para o Museu da Chácara do Céu, onde, mais protegido, se encontra exposto ao público.
2. No livro *Viagens de Outr'ora*, o visconde de Taunay descreve uma visita aos seus tios na Floresta da Tijuca.
3. Para uma melhor apreciação sobre a fundamentação conceitual do Espaço de Instalações que orienta a seqüência do texto, ver os catálogos das obras do Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude de 1999, 2000 e 2003, com texto do curador e crítico de arte Marcio Doctors.
4. Sobre o perfil do colecionador e a constituição de sua coleção, Paulo Herkenhoff indica que: "A coleção Castro Maya é o primeiro legado de uma reconstrução individual de uma história da arte brasileira, que integra exemplares da produção nativa (com uma urna marajoara) e artesanato popular, o Brasil holandês de Post, barroco e a Missão Artística Francesa, a produção da Academia e o modernismo, além das rupturas contemporâneas... Na formulação simbólica da arte no Brasil, a coleção Castro Maya não adotou posição excludente. Ao contrário, compreendeu a complexidade da formação histórica e da diversidade cultural do Brasil e, sobretudo, foi capaz de admitir o conflito e a multiplicidade" (Banco Safra, 1996, p. 18 e 19). Essa percepção traduziu-se na constituição de uma primorosa coleção que reúne arte moderna e brasiliana. Na conservação da natureza, foi o mentor e executor da remodelação do Parque Nacional da Tijuca na década de 1940, dando a ele o aspecto e as características formais tais como o conhecemos hoje. Essa "sensibilidade visionária" se sedimentou em 1964 com a constituição do Museu do Açude, reunindo, em um só espaço, questões do nosso tempo, que são a arte em seus múltiplos aspectos e a conservação do meio ambiente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANCO SAFRA. *Os Museus Castro Maya*. São Paulo: Banco Safra, 1996.

CASTRO MAYA, Raymundo Ottoni de. *A Floresta da Tijuca*. Rio de Janeiro: Bloch, 1967.

O Sistema Brasileiro de Museus e outros sistemas: uma análise comparativa

Átila Tolentino

Resumo do artigo

Este artigo aborda a criação do Sistema Brasileiro de Museus e faz considerações sobre a sua importância para a condução e a implementação das políticas públicas para o setor museológico brasileiro. A abordagem se constrói pela comparação, no plano internacional, com os Sistemas de Museus da Espanha e Catalunha e com a Rede Portuguesa de Museus e, no plano nacional, com o Sistema Integrado de Museus do Pará e com o Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul. O autor defende que esse modelo de gestão é eficaz na condução da Política Nacional de Museus e que a institucionalização de um canal de interlocução entre a sociedade civil e o governo é fundamental para garantir a participação dos setores governamentais nas discussões sobre as políticas públicas para a área museológica.

Palavras-chave

Sistema Brasileiro de Museus; sistemas de museus; Política Nacional de Museus; políticas públicas.

Em palestra apresentada no seminário Sociedade e Reforma do Estado, promovido pelo então Ministério da Reforma do Estado, em 1998, o sociólogo Manuel Castells afirmou que está surgindo um novo modelo de Estado, denominado "Estado-rede", como uma forma institucional que parece ser efetiva para responder aos desafios da era da informação. Acrescentou, ainda, que o Estado-rede não é só uma nova utopia da era da informação. É a forma institucional que surge e se adéqua aos novos problemas de administração pública e gestão política (Castells, 1998).

A idéia de Castells sobre o Estado-rede pode ser percebida no nível macro, ao envolver diversas nações que se unem para realizar ações multilaterais em parceria, como a União Européia, o Mercosul e a Alca. Mas também pode ser considerada no nível interno das nações, exemplificada pelas redes ou sistemas de museus existentes em alguns países e em alguns estados brasileiros. A atuação em sistema é o que David Marsh e R. A. Rhodes chamam de *policy networks* (*apud* Zurbriggen, 2003), ou seja, um modelo de intermediação de interesses que surge como conseqüência dos limites dos modelos tradicionais para analisar as diversas formas de articulação entre Estado e sociedade civil, na condução e implementação das diversas áreas das políticas públicas. Nessa perspectiva, os sistemas ou redes de museus são inovações no modelo de gestão da administração pública, que redesenham a relação do governo com o setor museológico, tornando-a participativa e democrática.

A necessidade de criação do Sistema Brasileiro de Museus (SBM) foi apontada no documento original da Política Nacional de Museus (PNM), lançada pelo Ministério da Cultura em maio de 2003, após amplo debate com a comunidade museológica brasileira. Era

necessário que as instituições museológicas brasileiras dispusessem de uma instituição oficial, que organizasse os museus do país, fossem eles públicos ou privados, e propusesse as normas legais referentes à atuação do setor museológico. Além disso, entendia-se que o SBM era peça fundamental para o desenvolvimento do campo da gestão e configuração do setor museológico brasileiro, para o fomento das ações dos museus e condução de políticas públicas em nível nacional para o setor.

Países onde existem sistemas ou redes de museus demonstram que essa experiência tem contribuído extremamente para o desenvolvimento e o fomento dos museus da região. No Brasil, a experiência também tem demonstrado a eficácia dos sistemas estaduais de museus para o desenvolvimento das instituições. Estados que se anteciparam na criação de sistemas de museus, tenham sido eles oficializados ou não,[1] detêm uma política para a área mais consolidada e conseguiram sistematizar as informações sobre os seus museus.

A seguir, são apresentados casos de países e estados brasileiros onde os sistemas ou rede de museus estão instituídos oficialmente e em pleno funcionamento. Ao longo do texto, tais casos servirão de base para análise e comparação com o Sistema Brasileiro de Museus, instituído pelo Decreto 5.264, de 5 de novembro de 2004.

Experiências internacionais: os casos da Espanha e de Portugal

Na Espanha, o sistema de museus foi criado em 1987, quando da aprovação do regulamento dos museus de titularidade estatal, por meio do Decreto Real 620, de 10 de agosto de 1987. O Sistema Espanhol de Museus está sob a responsabilidade do Ministério da Cultura daquele país. Fazem parte do sistema os museus estatais vinculados ao Ministério da Cultura, museus nacionais, outros museus de grande relevância, o Instituto de Conservação e Restauração de Bens Culturais e a Direção de Museus Estatais. O objetivo do sistema é a cooperação nas áreas de documentação, pesquisa, conservação, difusão e capacitação de recursos humanos.

A legislação espanhola ainda apresenta esta definição de museu: instituições de caráter permanente que adquirem, conservam, pesquisam, comunicam e exibem, para fins de estudo, educação e contemplação, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico e técnico ou de qualquer outra natureza. Também define suas funções: a) conservação, catalogação, restauração e exibição ordenada das coleções; b) pesquisa no âmbito de suas coleções ou de sua especialidade; c) organização periódica de exposições científicas e de divulgação de acordo com a natureza do museu; d) elaboração e publicação de catálogos e monografias; e) desenvolvimento de atividades didáticas a respeito de seu conteúdo; e f) qualquer outra

função que, em suas normas estatutárias ou por disposição legal, se recomende. Por fim, a legislação espanhola regulamenta, de forma detalhada, os procedimentos para movimentação, tratamento e conservação de acervos e garantias de acesso e difusão dos museus públicos.

A exemplo dos sistemas estaduais de museus no Brasil, na Espanha também existem sistemas de museus em suas regiões autônomas, que se articulam com o Sistema Espanhol de Museus. Exemplo de um sistema regional bem estruturado na Espanha é o da Catalunha, criado pela Lei nº 17, de 2 de novembro de 1990, e regulamentado pelo Decreto nº 35, de 10 de fevereiro de 1992.

O Sistema de Museus da Catalunha está encabeçado pelos museus nacionais, os quais devem mostrar uma visão global da Catalunha nos diferentes âmbitos culturais e estender seus serviços a todo o país. Para tanto, a Lei nº 17 criou três museus nacionais: Museu de Arqueologia, Museu Nacional de Arte e Museu de Ciência e Técnica, que devem coordenar os outros museus de acordo com suas respectivas redes temáticas. Os museus locais e de outras categorias podem ser declarados, por decreto governamental, como seções de um museu nacional. Os efeitos dessa declaração são: coordenação da seção com o museu nacional; ajuda econômica, técnica ou organizativa do museu nacional à sua seção; e apoio do museu nacional na restauração, documentação e difusão do acervo da seção. É também possível que o governo declare como museu de interesse nacional aqueles que reúnam um conjunto de bens culturais especialmente relevante. Como conseqüência, o governo tem a obrigação de prestar ajuda econômica e técnica ao museu.

O conceito de museus adotado pela legislação catalã é o definido pelo Conselho Internacional de Museus (Icom, na sigla em inglês): instituições permanentes, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, abertas ao público, que reúnem e conservam um conjunto de bens culturais móveis e imóveis, documentam, estudam, exibem e difundem seu conhecimento para a pesquisa, o ensino e o deleite intelectual e estético e se constituem em espaço para a participação cultural, lúdica e científica dos cidadãos. Entretanto, a legislação catalã acrescenta que também se consideram museus os espaços e monumentos com valores históricos, arqueológicos, ecológicos, industriais, etnográficos ou culturais, que reúnem, conservam e difundem bens culturais. Não se consideram museus as bibliotecas, os arquivos, as cinematecas e as instalações culturais similares. O Decreto nº 35/92, complementando a definição, salienta que o elemento essencial de um museu é o fato de que ele reúne, conserva, estuda e expõe um conjunto de bens culturais e deve, ainda, cumprir as seguintes condições: não ter fins lucrativos; estar aberto ao público; ter caráter permanente; dispor de infra-estrutura material e pessoal necessária.

Conforme o exemplo da legislação espanhola, os textos legais da Catalunha também definem os proce-

Países onde existem sistemas ou redes de museus demonstram que essa experiência tem contribuído extremamente para o desenvolvimento e o fomento dos museus da região

dimentos para gestão, movimentação, conservação e tratamento de acervos, bem como para o acesso e a difusão dos museus. A novidade é a criação do "Registro dos Museus da Catalunha", espécie de cadastro no qual somente podem se inscrever as instituições que cumpram os requisitos legais para poderem ser consideradas como museus. Para a instituição, é importante obter a inscrição no registro, uma vez que os centros não inscritos são impedidos de receber apoio técnico ou financeiro do governo.

Já em Portugal, segundo a apresentação da coordenadora da Rede Portuguesa de Museus, Clara Camacho, no Fórum Nacional de Museus,[2] o panorama museológico do fim do século XX caracterizava-se pelo aumento exponencial de museus, pela forte capacidade de iniciativa de diversas tutelas, pela circulação de correntes de pensamento de renovação da museologia, pela disseminação de experiências locais de extensão patrimonial dos museus pelos respectivos territórios, pelo reforço dos serviços educativos, pelo papel concedido à documentação das coleções e à informatização dos inventários e pelo crescente papel das universidades na formação de profissionais em Museologia. Nesse quadro, foi lançada, no decreto-lei do Instituto Português de Museus (IPM), a idéia de uma Rede Portuguesa de Museus (RPM).

Criada pelo Decreto-lei nº 398, de 13 de outubro de 1999, a RPM está vinculada ao IPM do Ministério da Cultura. Ela é constituída por museus pertencentes ao instituto, a outros órgãos do Estado, às autarquias ou a outras pessoas coletivas públicas ou privadas que integrem, nos seus acervos, espécies e coleções de reconhecido valor e interesse.

Diferentemente da Espanha e da Catalunha, a legislação portuguesa regulamenta mais a estrutura burocrática e gerencial do IPM do que apresenta aspectos conceituais sobre os museus e suas atribuições. *Grosso modo*, o objetivo do IPM é orientar técnica e normativamente os museus portugueses, bem como definir, coordenar e acompanhar a execução das medidas da política museológica no país.

Em vez de textos legais, as diretrizes da RPM foram compiladas no caderno "Linhas Programáticas da Rede Portuguesa de Museus", em 2001. Segundo esse documento, a noção de Rede Portuguesa de Museus apresentada é a de "um sistema de mediação e de articulação entre entidades de índole museal, tendo por objetivo a promoção da comunicação e da partilha, com vista à qualificação da realidade museológica portuguesa" (Portugal, 2001, p. 32).

O conceito de museu por ela adotado é o mesmo definido pelo Icom. Assim, para que um museu possa aderir à RPM, o documento prevê que o objetivo fundamental da apreciação das propostas de adesão será a verificação de que as entidades componentes da RPM correspondem à definição de museus do Icom, ou seja, que refletem e cumprem, na sua essência, as funções museológicas e que desempenham o respectivo papel social. Com base nesses pressupostos, são levadas em consideração as seguintes vertentes quando da apreciação das candidaturas: cumprimento da função social do museu; observância dos cuidados de preservação e de valorização das coleções e dos acervos; e condições de sustentabilidade.

Por último, cabe destacar que a RPM está estruturada em três eixos programáticos básicos, correspondentes a diferentes programas: Eixo 1 – Infor-

mação, Eixo 2 – Formação e Eixo 3 – Qualificação. O *eixo da informação* compreende a criação do *site* da RPM; o boletim trimestral, que se tornou um importante instrumento de comunicação entre os museus; e a constante atualização dos dados sobre os museus portugueses, em parceria com o Observatório de Atividades Culturais do Ministério da Cultura. O *eixo de formação*, por sua vez, contempla a realização de ações de formação especializada e de cursos de aperfeiçoamento e de atualização em diversas áreas funcionais e técnicas dos museus. Nesse eixo também está inserida a criação de um centro de documentação especializado em Museologia, que permite aos profissionais e pesquisadores o acesso à bibliografia essencial e atualizada na área. O *eixo de qualificação* refere-se ao Programa de Apoio à Qualificação dos Museus, dirigido a museus não vinculados à administração central. O programa divide-se em quatro áreas: programação museológica; investigação e estudo de coleções; conservação preventiva; e ações de comunicação.

Brasil: a experiência do Pará e do Rio Grande do Sul

No Brasil, exemplos de estados que dispõem de sistema de museus oficializados são o Pará e o Rio Grande do Sul.

O denominado Sistema Integrado de Museus do Pará (SIM/PA) foi criado pelo Decreto nº 3.473, de 26 de maio de 1999, e está ligado à Secretaria de Cultura do Estado. Tem a finalidade de implementar a política museológica local, estimular a articulação entre os museus do estado e promover articulações entre órgãos vinculados à Museologia, nacional e internacionalmente.

O SIM/PA é integrado pelo Museu de Arte Sacra, Museu do Estado do Pará e Museu da Imagem e do Som, todos pertencentes à estrutura organizacional da Secretaria de Cultura. O ingresso de outras unidades museológicas no sistema se dá mediante a celebração de acordos específicos. Posteriormente, foram incorporados ao SIM/PA o Museu do Círio, a Galeria Theodoro Braga, o Sítio Histórico Forte do Presépio e o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas Antonio José Landi.[3]

A legislação que regulamenta o SIM/PA também estabelece sua estrutura organizacional e procedimentos para aquisição e registro de acervos. Com relação à estrutura organizacional, cabe destacar que o SIM/PA dispõe de uma direção superior e atuação colegiada, composta pelo Conselho Consultivo de Museologia, ao qual compete planejar as normas gerais para a área, analisar as prioridades de pauta e calendário de eventos e promover diligências, como órgão de fiscalização da segurança e conservação dos bens dos museus integrantes do SIM/PA.

No Rio Grande do Sul, o Sistema Estadual de Museus (SEM)[4] remonta de 1991, tendo sido criado pelo Decreto nº 33.791, de 21 janeiro de 1991. Ele também foi incluído na Constituição do estado, por meio do artigo 224. O SEM/RS é dividido em sete regiões museológicas, cada uma com coordenadores regionais, proporcionando uma maior interação entre as regiões e o crescimento cultural no âmbito das cidades.

Segundo Thais Gomes Fraga, "o processo que culminou na institucionalização do SEM/RS ocorreu em um período de intensa circulação de idéias no campo museológico, no qual foi possível a conexão de uma rede de colaboração entre profissionais de museus da

capital e do interior" (2004, p. 110). A autora também acrescenta que o "SEM/RS tornou-se uma das primeiras iniciativas oficiais na tentativa de alterar a estruturação museológica e o primeiro instrumento formal de uma política museológica para o estado do Rio Grande do Sul em que era proposta uma reorientação programática dos museus e a reformulação da formação profissional" (2004, p. 109).

O SEM/RS esteve desativado por um período, mas as atividades foram retomadas em 1999, durante o governo de Olívio Dutra. Atualmente, o SEM/RS está bem estruturado e os museus do Estado têm ampla participação no sistema. A sua gestão está ligada à Secretaria de Cultura, e sua finalidade, *grosso modo*, é a articulação entre os museus e o estabelecimento de programas para o desenvolvimento da atividade museológica no estado.

O conceito de museus adotado pelo SEM/RS é o mesmo definido pelo Icom. Segundo o decreto, para que possa aderir ao sistema, o museu deve comprovar sua caracterização.

Uma das ações bem-sucedidas realizadas pelo SEM/RS foi a criação do cadastro estadual de museus. Até dezembro de 2002, dos 275 museus existentes no estado, 206 museus já tinham efetuado o cadastramento. Além disso, o SEM/RS conseguiu realizar, com as parcerias implementadas, inúmeras ações nas áreas de capacitação de pessoal, pesquisa, difusão e fomento. Merece destaque o Programa ProMuseu, que, por meio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul (Fapergs), concedia apoio financeiro aos museus integrantes do sistema. Também devem ser citadas as ações de cons-cientização da população local para a importância dos museus, por meio de campanhas de estímulo à sua visitação. A partir de 2000, o SEM/RS também realizou ações de capacitação, de difusão e fóruns de discussão sobre a política museológica do estado.

O Sistema Brasileiro de Museus

Em nível nacional, a institucionalização de um sistema veio atender a uma antiga demanda do setor museológico no país e representa um passo fundamental para a implementação efetiva da PNM. Uma das premissas dessa política é a constituição de uma ampla e diversificada rede de parceiros que, com a soma de esforços, contribuam para a valorização, a preservação e o gerenciamento do patrimônio cultural brasileiro, de modo a torná-lo cada vez mais representativo da diversidade étnica e cultural do país. Como previsto no próprio texto da PNM, essa rede de parcerias deveria ser institucionalizada por meio de um sistema nacional de museus.

A exemplo da criação das bases para a PNM, quando da elaboração da proposta do decreto de criação do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), levada a cabo pelo Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), a principal preocupação era o envolvimento da comunidade museológica no processo de discussão. A proposta original foi enviada por correio eletrônico e disponibilizada na Rede, a fim de que os profissionais da área pudessem opinar e enviar sugestões. Após o debate e a condensação das sugestões, a minuta do decreto foi submetida à apreciação da Casa Civil.

Na verdade, a institucionalização do SBM, por meio do Decreto nº 5.264/2004, deu o caráter oficial neces-

sário para o trabalho em rede e participativo com o qual o Demu já vinha atuando desde a implantação da PNM. Cabe destacar que, da mesma forma como em Portugal, o SBM foi criado em meio a um período de grande efervescência no setor museológico brasileiro, em que a sociedade civil nunca esteve tão próxima do Estado na condução das políticas públicas para a área, após a inserção da comunidade museológica nas discussões e na implementação da PNM.

Segundo o texto do decreto de sua institucionalização, o SBM fica vinculado ao Ministério da Cultura (MinC), ao qual cabe a coordenação do sistema, como nos casos da Espanha e de Portugal. O SBM tem a finalidade de promover a interação entre os museus brasileiros; o registro e disseminação dos conhecimentos do campo museológico; a gestão integrada e o desenvolvimento das instituições, acervos e processos museológicos; e o desenvolvimento de ações de capacitação, documentação, pesquisa, conservação e difusão entre as unidades museológicas que integram o sistema.

Quanto à sua estrutura, o decreto prevê que integram o SBM as instituições museológicas vinculadas ao MinC e que poderão fazer parte, mediante formalização de instrumento hábil, as demais instituições museológicas, organizações sociais, museus comunitários, ecomuseus, escolas e universidades que mantenham cursos relativos ao campo museológico e outras entidades organizadas vinculadas ao setor museológico.

A finalidade e a estrutura do SBM evidenciam que o conceito de museu por ele abordado vai além da conceituação adotada pelos outros sistemas aqui apresentados e pelo Icom, pois não se restringe a instituições dentro de quatro paredes. Ao contrário, abrange os processos museológicos e tipologias de museus consideradas pela Nova Museologia, como os ecomuseus, museus comunitários etc. A opção pela não-rigidez na conceituação se explica pela diversidade museológica brasileira, pois, se o conceito de museu fosse muito fechado, instituições importantes que têm atuação museológica não seriam abrangidas.

Em conseqüência, essa questão se reflete na definição das características das instituições museológicas apontadas no decreto: o trabalho permanente com patrimônio cultural; a disponibilização de acervos e exposições ao público, propiciando a ampliação do campo de construção identitária, a percepção crítica da realidade cultural brasileira, o estímulo à produção do conhecimento e à produção de novas oportunidades de lazer; o desenvolvimento de programas, projetos e ações que utilizem o patrimônio cultural como recurso educacional e de inclusão social; e a vocação para a comunicação, investigação, interpretação, documentação e preservação de testemunhos culturais e naturais.

Detalhe interessante da legislação brasileira é a criação do comitê gestor do SBM, que garante a representatividade do setor museológico no sistema e a democratização da condução das políticas públicas para a área. O comitê gestor tem a finalidade de propor diretrizes e ações, bem como apoiar e acompanhar o desenvolvimento do setor museológico brasileiro.

Na composição do comitê gestor, está garantida a representação dos seguintes órgãos ou entidades: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Educação, Ministério da Defesa, Ministério da Ciência e Tecnologia, Ministério do Turismo, sistemas estaduais de museus,

sistemas municipais de museus, museus privados, Conselho Federal de Museologia, ecomuseus e museus comunitários, Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Associação Brasileira de Museologia e instituições universitárias que tenham cursos relacionados à área de Museologia. Como se observa, o comitê gestor não é composto somente de instituições públicas. Com o SBM, a sociedade civil organizada ligada à área museológica obteve do Estado a oficialização necessária para poder participar da condução das políticas públicas para o meio museológico.

Uma das atribuições do SBM será a proposição da Lei Orgânica dos Museus do Brasil, para a qual as experiências anteriormente citadas também serão um referencial. Na verdade, o Brasil carece de uma legislação para o setor museológico. A legislação existente é dispersa, fragmentada e deixa diversas lacunas na regulamentação das atividades cotidianas dos museus.

A legislação catalã é bem interessante para se adotar como um referencial, tendo em vista sua amplitude. Ela define claramente os procedimentos em caso de movimentação e tratamento de acervos museo-lógicos e demais atividades desenvolvidas pelos museus. Também merece destaque a previsão de o poder público ter preferência na aquisição de acervos. Além de beneficiar as instituições museológicas públicas, isso se configura como um mecanismo de prevenção do tráfico de bens culturais.

A realidade espanhola, por sua vez, é semelhante à brasileira no sentido de que existem diversos museus vinculados a vários ministérios. O interessante é que fique a cargo do Ministério da Cultura a definição das normas para elaboração de inventário e catalogação de acervos. Isso garante a padronização e a uniformização de procedimentos, o que facilita, por exemplo, a criação de um registro geral ou do Cadastro Nacional de Museus.

Quanto a essa questão, o registro de museus previsto na Catalunha é bastante exigente. Somente podem se inscrever no registro as instituições que cumpram determinados requisitos legais para serem consideradas como museus. No Brasil, isso acarretaria um engessamento, e poucas, instituições museológicas poderiam aderir ao Cadastro Nacional de Museus. Em nosso país, a intenção do Cadastro deve refletir a conceituação de museu adotada no texto do decreto do SBM. Ou seja, ao menos inicialmente, ele deve ser o mais abrangente possível, de modo a se conhecer a realidade geral, o que é necessário para a condução e avaliação das políticas públicas para o setor.

É interessante também observar que a legislação prevê que, embora o SBM seja coordenado pelo MinC, fica preservada a autonomia administrativa, as dotações orçamentárias e a gestão de pessoal próprias dos órgãos e entidades que o integrem. Isto é, o SBM não interfere na autonomia dos museus, das entidades ou dos sistemas estaduais ou municipais que o integram. O SIM/PA e o SEM/RS, por exemplo, não necessitam alterar sua legislação ou modificar sua estrutura para que possam aderir ao SBM. Essa previsão é mais uma característica de ordem democrática que o SBM buscou assumir.

Considerações finais

A institucionalização do SBM é um marco na atuação do Estado em prol da preservação e da valorização do patrimônio cultural brasileiro. O museu é a instituição fundamentalmente responsável pela promoção desse

patrimônio e pela sua difusão entre os cidadãos. A sua criação se justificou tendo em vista ser premente que o poder público e a sociedade civil se articulem, de uma forma sistematizada, a fim de criar o aporte necessário para o desenvolvimento dos museus brasileiros.

Segundo a análise crítica sobre a PNM realizada pelo Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas (Ipea), publicada no Relatório de Gestão da PNM 2003/2004,

> o SBM absorve a idéia de sistema como uma totalidade orgânica constituída por componentes em relação coerente e estável, independentemente da padronização estrita de procedimentos, conceitos e normas. O SBM parece possuir uma concepção alternativa, moderna e mais flexível do que as idéias correntes a respeito de sistema. Provavelmente, a noção de rede, em que os componentes, apesar de articulados, têm ampla margem de autonomia e respeito às suas especificidades jurídicas, culturais e institucionais, está aqui presente. (Brasil, 2004)

Além disso, pode-se acrescentar que o sistema é uma garantia da continuidade e perenidade da atuação do Estado em relação às ações decorrentes da PNM, sobretudo pelo envolvimento da sociedade civil. A participação dos setores não governamentais no SBM corrobora o que Pedro Luiz Barros Silva e Marcus André Barreto de Melo afirmam em sua análise sobre o processo de implementação de políticas públicas no Brasil:

> O conceito de redes de implementação é particularmente apropriado para capturar o fato de que as políticas públicas são implementadas fundamentalmente através de redes de agentes públicos e, cada vez mais freqüentemente, também por agentes não governamentais. [...] Ao se reconhecer o jogo político como essencial à vida democrática e fundamental para o controle social da ação do governo, contribuições recentes têm enfatizado a importância de se incorporar *stakeholders* – grupos envolvidos pelas políticas e nela interessados – ao processo de formulação e implementação de políticas. (Silva; Melo, 2000, p. 12-13)

O SBM cria o canal de interlocução necessário entre o setor museológico e o governo, propiciando a institucionalização e a eficácia do controle social das ações desenvolvidas pelo Estado, que, por sua vez, deve prestar contas à sociedade sobre sua responsabilização na condução das políticas públicas para a área museológica. Esse é o caminho necessário para a consolidação da PNM. ◘

NOTAS

1. O Fórum de Museus de Pernambuco pode ser considerado como uma rede de museus em funcionamento, mas não oficializada.
2. O Fórum Nacional de Museus, realizado em dezembro de 2004, em Salvador, avaliou os dois anos da Política Nacional de Museus e definiu as diretrizes para os anos seguintes.
3. Embora tenha a previsão legal, o SIM/PA não avançou na inclusão de museus não vinculados à Secretaria de Cultura no Sistema.
4. Estudo mais detalhado sobre o SEM/RS, de autoria da professora Thais Gomes Fraga, foi publicado no número 1 da revista *Musas*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Ministério da Cultura. *Bases para a Política Nacional de Museus*: memória e cidadania. Brasília: MinC, 2003.

_________. *Política Nacional de Museus*. Relatório de Gestão 2003/2004. Brasília: MinC, 2004.

CASTELLS, Manuel. *Hacia el estado red? – Globalización económica e instituiciones políticas en era de la información*. 1998. Disponível em: <www.planejamento.gov.br/arquivos_down/ seges/publicacoes/reforma/seminario/CASTELLS.PDF>. Acesso em: 5 fev. 2006.

ESPANHA. Ministerio de Educación y Cultura. *Normativa sobre el patrimonio histórico cultural. Colección Análisis y Documentos*. Tomos I e II. Madri: Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural, 1998.

FRAGA, Thais Gomes. Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul: a incessante construção de uma política museológica. *Musas* – Revista Brasileira de Museus e Museologia, Rio de Janeiro, v. 1, 2004.

PEÑUELA, Lluís (Ed.). *Manual jurídico de los museos*: cuestiones prácticas. Madri: Diputación de Barcelona, 1998.

PORTUGAL. *Rede Portuguesa de Museus – Linhas Programáticas*. Lisboa: IPM, 2001.

RIO GRANDE DO SUL (Estado). Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul. *Relatório de Gestão*. Rio Grande do Sul: SEC, 2002.

SILVA, Pedro Luiz Barros; MELO, Marcus André Barreto de. *O processo de implementação de políticas públicas no Brasil*: características e determinantes de programa e projetos. Campinas: Unicamp, 2000. (Caderno nº 48).

ZURBRIGGEN, Cristina. Las redes de políticas públicas: una revisión teórica. *Boletín IGG*, Catalunha, n. 149, 2003.

Ações afirmativas de caráter museológico no Museu Afro-Brasileiro/UFBA

Joseania Miranda Freitas, Livia Maria Baêta da Silva e Luzia Gomes Ferreira

Resumo do artigo

Este texto apresenta uma síntese do Projeto Conceitual Básico para Implantação do Novo Setor do Museu Afro-Brasileiro, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), relativo ao Setor da Herança Cultural Afro-Brasileira. O projeto consiste principalmente da organização de um banco de dados, que dará suporte teórico para o futuro projeto expográfico. Serão feitos levantamentos bibliográfico e iconográfico sobre as principais organizações de resistência, construção e afirmação de identidade afro-brasileira, abrangendo temas até então não abordados no seu espaço expositivo, como os quilombos, as revoltas e insurreições escravas, as irmandades religiosas, os movimentos recreativos, culturais e políticos, o carnaval afro-brasileiro, a capoeira, os movimentos negros contemporâneos, entre outras práticas socioculturais.

Palavras-chave:

ações afirmativas museológicas; memória afro-brasileira; museu; religiosidade.

O projeto de implantação de um novo setor no Museu Afro-Brasileiro do Centro de Estudos Afro-Orientais (Ceao), ligado à Universidade Federal da Bahia (UFBA), é parte do movimento de *ações afirmativas de caráter museológico*. Nesse âmbito, falar de ações afirmativas implica o reconhecimento do patrimônio cultural afro-brasileiro a partir da construção de um novo projeto expositivo – fato que responde diretamente à exclusão pela qual essa temática tem passado nos museus brasileiros, salvo raros e importantes exemplos.

As ações afirmativas formam um conjunto de respostas à situação de *desigualdade étnico-racial* que, historicamente, o negro tem vivenciado na sociedade brasileira. Elas visam diminuir – ou mesmo neutralizar – as desigualdades, criando oportunidades concretas de acesso aos afrodescendentes. É necessário ressaltar que as atuais discussões em torno dessa temática estão "na pauta do dia" por força das organizações do *movimento negro contemporâneo*, que, com base nas lutas do passado, refutou o conceito *negativo* de ser negro na sociedade racista brasileira, relacionado à servidão e à exclusão, buscando a construção de um conceito *positivo*, fundamentado "[...] na constante elaboração de um referencial de ancestralidade africana" (Freitas, 2004, p. 192).

Conforme autores como Lélia Gonzáles e Carlos Halsenbag (1982), Stuart Hall (2001), Victorien Lavou (2004) e Eder Sader (1988), entre outros, os chamados *novos movimentos sociais*, que eclodiram no fim da década de 1960 e no início da década seguinte, caracterizavam-se, principalmente, pela forte presença dos atores sociais no cotidiano, na luta travada nas pequenas e grandes conquistas de cada dia, imersos nas contradições da teia de relações plurais da sociedade. Essa dinâmica marcou tais movimentos como *apelativos de identidades*, ou seja,

mobilizou os diversos setores do movimento social, como os movimentos negro, de mulheres, dos homossexuais e de meninos e meninas de rua, entre outros, no sentido de marcarem suas trajetórias pelo viés da identidade. "Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a *política de identidade* – uma identidade para cada movimento", observou Hall (2001, p. 45).

Em relação à afirmação de identidade pelo movimento negro, Lavou salienta que "[...] o negro ganhou em legitimidade pública e política e desatou, então, uma luta simbólica pelo privilégio de sua representação, isto é, luta para falar dele e por ele" (2004, p. 9). O *movimento negro contemporâneo* foi criado e fortalecido no contexto dos movimentos sociais da década de 1970, que se caracterizavam pelas novas formas de participação coletiva, pela pluralidade do social, pela diversidade de práticas e pelos meios para garantir as conquistas.

Esses *novos movimentos sociais* são heterogêneos, portadores de contradições e ambigüidades que se desenvolvem e se redefinem no próprio contexto, no qual os atores sociais, os homens e as mulheres envolvidos, vivem esse processo de construção criando e recriando valores, hábitos etc. Nesse sentido, os movimentos sociais se caracterizam como importantes espaços de expressão das identidades.

É importante destacar que o ambiente cultural, favorecido pela eclosão dos movimentos sociais das décadas de 1960 a 1980, também influenciou as discussões em torno do papel social dos museus e a própria definição da área de atuação da museologia, o que fez os estudiosos pensarem em novas práticas e na própria definição teórica da área. Destaca-se, nesse período, segundo Suely Cerávolo (2004), a implantação, na Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), do Comitê Internacional para a Museologia (Icofom, na sigla em inglês), integrante do Conselho Internacional de Museus (Icom, na sigla em inglês), como iniciativa do tcheco Jan Jelinek.

As discussões na área museológica culminaram na criação do *movimento da Nova Museologia*, como aponta Suely Cerávolo:

> A inquietação levou ao descontentamento, e o Icofom chegou ao ano de 1984 com uma questão interna para resolver: a de integrar ou não os movimentos novos que reivindicavam seu lugar e fala. A Museologia tradicional se encontrou, e se defrontou, com a Nova Museologia. (2004, p. 259)

Nessa perspectiva, a também tcheca Anna Gregorová, apresentou o seu conceito de museologia, como uma "[...] disciplina científica em vias de formação, cujo objeto é o estudo da relação homem-realidade e isto em todos os contextos nos quais esta se

manifestou e se manifesta concretamente" (*apud* Guarnieri, 1989, p. 10). Mais tarde, esse conceito foi ampliado com as reflexões da francesa Mathilde Bellaigne, que substituiu a palavra "realidade" por "real", como aquilo "que abrange o conjunto da vida e do meio ambiente [...]. Disso resulta que a Museologia só pode abordar o real em sua totalidade: material e imaterial, natural e cultural, passado e presente" (1992, p. 2).

As discussões em torno das concepções museológicas avançaram no sentido de incorporar o patrimônio, na sua chamada "totalidade", incluindo não somente a materialidade dos bens e objetos museológicos, mas também a perspectiva imaterial ou simbólica. Isso levou à criação, pela Unesco, de uma distinção internacional chamada *Proclamação de Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*, em 1998, com o objetivo de premiar os exemplos mais destacados nessa categoria.

Na década de 1980, vale destacar que o Icom, pela primeira vez, abriu-se ao chamado Terceiro Mundo, elegendo um presidente africano, o malinês Alpha Oumar Konaré.[1] Depois dessa importante experiência internacional, Konaré foi presidente da República do Mali (1992–2002) e, atualmente, ocupa a presidência da Comissão da União Africana. Sobre o reconhecimento e a premiação do patrimônio oral e imaterial, ele comenta no portal da Unesco:

> Esta Primera Proclamación es una gran oportunidad para todas las culturas africanas. Se trata de un gran reconocimiento de las culturas de todos los pueblos que hoy utilizan la lengua oral y se expresan realmente a través de lo que es inmaterial. La protección del patrimonio inmaterial es una larga lucha cuyo éxito queda así consagrado.[2]

Ainda que todos esses movimentos não apresentem correlação direta, o contexto maior dos movimentos sociais os aproxima, já que as lutas por participação social e reconhecimento das identidades levaram ao reconhecimento diferenciado dos patrimônios culturais das sociedades e grupos específicos. Nesse sentido, compreende-se o patrimônio cultural afro-brasileiro como um conjunto de ações culturais (incluindo o social e o político) construído e alicerçado em processos de desigualdade social e excluído, muitas vezes, dos processos de registro e sistematizações oficiais.

Em suma, o patrimônio cultural afro-brasileiro é fruto de processos de lutas e negociações, conflitos e acordos vivenciados nos campos material e simbólico. Mais ainda, é portador de valores que são materializados a partir da busca de elementos africanos nos rastros perdidos de uma memória negada e seqüestrada. Sua possível raiz comum, mesmo diante da diversidade, reaparece nos momentos das celebrações, na religiosidade, nas lutas por liberdade, nos diferentes tipos de linguagem, na cor da pele etc., "[...] fazendo o elo entre a africanidade ancestral, relativa mais especificamente ao campo da imaterialidade, e o viver contemporâneo, relativo à dinâmica da materialidade-imaterialidade" (Lizcano; Cueto; Freitas, 2005 p. 117).

O reconhecimento dessa referida invisibilidade das questões étnico-raciais ou da sua visibilidade pelo lado *negativo*, ou seja, aquele voltado para situações de escravidão e/ou submissão, no âmbito dos museus e da museologia, tem sido tema de pesquisas e debates em fóruns da área. No entanto, a necessidade de aplicação de políticas de ação afirmativa passou a

ser apontada de maneira relativamente recente.[3] Durante um longo período, foi marcante a invisibilidade do negro na instituição museu, responsável oficialmente pelos registros da memória e da história nacional, tanto no Brasil como nos demais países que foram colonizados. Os movimentos sociais lutaram, porém, para que as imagens dos povos africanos e de seus descendentes não fossem resumidas somente às representações de um passado escravista, e sim para que fossem destacadas suas lutas contra o sistema.

A criação do Museu Afro-Brasileiro

O ambiente da década de 1970 em Salvador foi propício para a gestação de um importante projeto cultural, a criação do Museu Afro-Brasileiro. Inaugurado em janeiro de 1982, foi resultado do programa de cooperação cultural entre o Brasil e países da África, para o desenvolvimento de estudos africanos e afro-brasileiros. Sua realização foi possível graças a um amplo convênio celebrado entre a União, o Estado da Bahia e a Prefeitura de Salvador em março de 1974. Institucionalmente, o Museu Afro-Brasileiro está vinculado ao Centro de Estudos Afro-Orientais (Ceao), órgão suplementar da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, criado em 1959.[4] Como museu universitário, o Museu Afro-Brasileiro tem compromissos com a pesquisa, o ensino e a extensão, no sentido de relacionar o seu acervo às dinâmicas socioculturais africanas e afro-brasileiras. Lugar de guarda e celebração, pertencente a "um sistema ritualizado de ação social", de acordo com o conceito de museu defendido por Nestor García Canclini (2003).

O patrimônio cultural afro-brasileiro é fruto de processos de lutas e negociações, conflitos e acordos vivenciados nos campos material e simbólico

Na dissertação de mestrado de Marcelo da Cunha, coordenador do museu de 1995 a 2002, encontra-se o detalhamento do projeto inicial e seus desdobramentos para a implantação do Museu Afro-Brasileiro. Idealizado na perspectiva de um museu universitário, abrigaria uma série de eventos socioculturais e funcionaria como centro para divulgação de trabalhos sobre as temáticas africana e afro-brasileira. O projeto também aventava a possibilidade de intercâmbios entre países africanos e o Brasil, por meio da concessão de bolsas e da participação de professores africanos e brasileiros em missões educativas e culturais, bem como a "[...] criação de núcleos universitários e coleções, [e] reinício dos congressos afro-brasileiros" (Cunha, 1999, p. 72).

Mesmo não tendo alcançado a totalidade do que foi projetado, principalmente em virtude do reduzido espaço que lhe fora destinado, o museu foi inaugurado com salas de exposição de longa e curta duração. Também realizou um intenso programa educativo, que envolvia seminários e palestras em escolas da cidade, mas não pôde alcançar o objetivo de expor inteiramente o continente africano. De 1995 a 1997, o museu passou pela sua primeira reestruturação e perdeu, assim, mais espaço. Não pôde, também dessa vez, apresentar as organizações de resistência, construção e afirmação de identidade afro-brasileira, tema que ainda não havia sido abordado no seu espaço expositivo. Contudo, deu continuidade às suas princi-

pais ações museológicas, principalmente às relacionadas ao atendimento do público.

Projeto de ações afirmativas

Em 2002, o Museu Afro-Brasileiro deu início ao projeto de pesquisa Ações Afirmativas de Caráter Museológico, cujo objetivo principal é a elaboração de um banco de dados que contenha um levantamento bibliográfico e iconográfico sobre as principais organizações de resistência e afirmação de identidade afro-brasileira. Pretende-se catalogar diversas organizações políticas e culturais, criadas antes e depois da abolição do sistema escravista, com o objetivo de oferecer subsídios para o projeto expositivo sobre como os grupos de africanos e afrodescendentes se organizaram em torno da resistência cultural e política, desde as experiências quilombolas, as insurreições, as irmandades e associações surgidas durante a escravidão até a criação, no século XX, dos grupos do movimento negro contemporâneo.

Na perspectiva de políticas de ação afirmativa, a realização desse projeto de pesquisa implica também um esforço interdisciplinar, que envolve pesquisadores, professores e estudantes de áreas diversas e afins, no intuito de possibilitar uma abordagem ampla acerca da diversidade da cultura afro-brasileira e de sua complexidade. O trabalho é realizado em rede, articulando a UFBA a importantes centros de pesquisa nacionais e internacionais para o desenvolvimento de dois subprojetos. Um deles é *A Irmandade de Boa Morte: Uma Perspectiva Museológica e de Gênero*, uma parceria com o Centro de Estudos Africanos e Asiáticos da Universidade Nova de Lisboa (Portugal), desde junho de 2003. O outro é *O Afro-Carnaval no Atlântico*, realizado em parceria com o Departamento de História da Universidade do Norte, em Barranquilla (Colômbia), desde dezembro de 2003, e com o Centro de Estudos do Caribe no Brasil da Universidade Federal de Goiás, desde outubro de 2004.

O projeto busca compreender o patrimônio cultural afro-brasileiro como fruto da dinâmica cultural que faz com que elementos singulares sejam preservados, mesmo diante da pluralidade das transformações e permanências culturais, "[...] que coloca no mesmo espaço-cenário elementos representativos de um passado, que se faz presente, e as transformações sociais e culturais dos indivíduos e grupos" (Lizcano; Cueto; Freitas, 2004, p. 10). Nesse sentido, o banco de dados, que visa levantar e sistematizar referencial bibliográfico e iconográfico, está organizado em cinco categorias: organizações de resistência afro-brasileira; insurreições e lutas antiescravistas; festas, folguedos e o afro-carnaval; entidades do movimento negro; e a musicalidade africana e afro-brasileira.

A celebração da festa

Como elo comum às categorias listadas, encontra-se a *celebração da festa*, importante marca sociocultural das ações referentes à resistência e à afirmação político-cultural do período colonial à contemporaneidade. A *celebração da festa* ainda está por ser mais estudada, mais "explicada que descrita", visando o seu entendimento mais amplo, suas diversas manifestações, como chama a atenção Mary Del Priore:

> A festa, tanto no passado quanto no presente, tem sido mais descrita que explicada. Lévi-Strauss diz que ela deve responder a uma necessidade e preencher uma

> função. No entanto, as descrições nos documentos históricos não elucidam necessariamente as funções formais embutidas na festa. Para captá-las, é necessário religar todas as suas intervenções por meio de um sistema global de interpretação que não deve negligenciar nenhuma manifestação de sua prismática vivência. (Del Priore, 2000, p. 10-11)

No caso do Brasil colonial, mais especificamente, é preciso compreender a festa a partir das cosmovisões ameríndia, africana e ibérica e da sua fusão nos diversos modos de celebrar a vida. No cenário colonial brasileiro, as festas foram importantes espaços socioculturais das práticas religiosas católicas: "[...] as folias são o lugar onde os africanos, aqui chegados como escravos, se organizam. Essa perspectiva ilumina a compreensão da religiosidade católica dos escravos e suas relações com a cultura de seus antepassados" (Soares, 2000, p. 231-232). Nas festas, os africanos e seus descendentes encontravam um lugar, um território fértil para as reconstruções e reelaborações das memórias individuais e coletivas.

No período colonial, quando foram gestadas as principais organizações da cultura afro-brasileira, é possível perceber a importância dos espaços festivos, considerados pelos senhores como profanos, quando os escravizados festejavam os santos católicos, em forma de alegres manifestações, mescladas às tradições africanas. Os senhores não percebiam que a dimensão religiosa ancestral nos espaços festivos se perpetrava e se firmava, formando uma nova cultura na qual eram preservados importantes suportes identitários.

É necessário discutir sobre a festa nos diversos contextos da cultura afro-brasileira, uma vez que importantes elementos culturais foram, e ainda são, preservados levando-se em consideração essa marca identitária, compreendida além da dicotomia entre sagrado e profano. A celebração da festa estava associada ao exercício da convivência entre as diversas etnias, à prática de ações associativas e de solidariedade. A força expressiva das festas populares representa uma herança cultural, fruto de um mundo simbólico, povoado pelas crenças e pelos valores religiosos, lembranças de um tempo em que o escravizado necessitava negociar e adaptar-se às regras do sistema escravista para não perder completamente suas memórias ancestrais.

As festas do período colonial celebravam, com muita intensidade, a vida e a morte. O chamado "catolicismo barroco" (Reis, 2004, p. 49) permitiu que escravos, livres e alforriados praticassem a fé católica, com a participação em rituais e celebrações e a possibilidade de organização de irmandades exclusivas de *negros e mestiços*. É preciso entender o contexto histórico da constituição dessas irmandades, no qual homens e mulheres aproveitavam para participar da vida social. Com base no modelo colonial, criaram associações e irmandades nas quais os sócios usufruíam os espaços de sociabilidade e solidariedade, garantindo, além disso, a realização dos cultos fúnebres (católicos e/ou os tradicionais da religiosidade africana, reelaborados no Brasil).

Nos espaços festivos desse "catolicismo barroco", na organização dos espaços sagrados da religiosidade afro-brasileira e nas práticas quilombolas, os africanos e seus descendentes guardaram importantes fragmentos das diversas línguas da África, das formas de cultuar os ancestrais e as forças da

natureza. Nos espaços festivos, os negros podiam entoar os cânticos, preservando elementos dos diversos ritmos e cadências melódicas, podiam tocar instrumentos musicais e utilizar os elementos decorativos e alegorias como marcas identitárias. A identidade é compreendida neste texto como categoria relacional e flexível. Como chama atenção Hall, a identidade: "[...] permanece sempre incompleta, está sempre 'em processo', sempre 'sendo formada' [...]" (2001, p. 38).

A opção pelo estudo e pela compreensão da *celebração da festa*, como fio condutor da organização do banco de dados do Projeto de Ações Afirmativas de Caráter Museológico do Museu Afro-Brasileiro, é uma forma de reconhecimento das lições museológicas não oficiais desenvolvidas pelas instituições afro-brasileiras, que, baseadas na sabedoria milenar africana, souberam, a partir das memórias ancestrais, preservar, conservar, documentar, registrar, expor e divulgar o patrimônio que lhes foi legado. Essas instituições assumem seu patrimônio cultural e reivindicam o registro oficial da sua memória, por meio de ações sociais, educativas e culturais, numa perspectiva de pertencimento.

O caso da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte

Na organização do banco de dados do projeto, a primeira categoria trata das organizações de resistência afro-brasileira. Entre as importantes instituições seculares que atravessaram a Colônia, o Império e a República e chegaram à contemporaneidade, destacam-se as irmandades de negros e mestiços, entre elas a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte.

Partindo de um trabalho de parcerias, iniciado em 2003, entre o Museu Afro-Brasileiro, a Universidade Nova de Lisboa e o Grupo de Estudos em Filosofia, Gênero e Educação (Gefige), do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFBA, a pesquisa relativa à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte consiste na realização de levantamento bibliográfico e iconográfico, no estudo de questões de gênero, etnicidade e identidade e na aplicação de entrevistas, visando à coleta e ao registro de dados.

A Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, composta unicamente por mulheres negras, a partir dos 40 anos de idade, geralmente adeptas do candomblé, foi criada, possivelmente, no início do século XIX, na Igreja da Barroquinha, em Salvador. A irmandade teve como objetivos, desde sua criação e ainda hoje, a devoção e o culto a Nossa Senhora, a prática de empréstimos e auxílios financeiros, as doações e, em caso de falecimento das associadas, a responsabilidade pelos rituais do sepultamento; no período escravista, realizavam a compra de alforrias para os escravizados.

Com a criação da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, tem-se também o registro de um dos primeiros terreiros de candomblé de nação Ketu no Brasil, ligado à irmandade, o *Iyá Omi Axé Ayá Intilá*, em homenagem a Xangô, numa casa nos fundos da Igreja da Barroquinha, que abrigava reuniões políticas e "manifestações de toda ordem" (Nascimento; Isidoro, 1988, p. 16). Esse terreiro, após a sua fundação, sofreu várias perseguições por parte das autoridades civis e eclesiásticas. Percorreu algumas localidades soteropolitanas e fixou-se no bairro Vasco da Gama, com o nome de *Ilê Iyá Nassô Okó*, atualmente

conhecido como Casa Branca.

Relacionando a criação da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, de caráter católico, ao universo religioso afro-brasileiro, é possível encontrar laços comuns que remetem aos ritos de morte e vida, relacionados às iabás (mães) no candomblé: Nanã e Iansã, ligadas aos rituais de morte, o axexê, no culto afro-brasileiro; Iemanjá e Oxum, ligadas à fertilidade e à maternidade. Para a convivência no sistema religioso oficial, as irmãs de Nossa Senhora da Boa Morte encontraram, nessa dinâmica religiosa, possibilidades de adaptações que propiciassem a realização de cultos semelhantes, uma vez que a Igreja Católica reverenciava os rituais relativos à morte e à assunção de Nossa Senhora.

A festa da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte ocorre na primeira quinzena do mês de agosto. Nesses dias, a irmandade celebra a morte, o velório e a assunção de Nossa Senhora, numa adaptação do calendário católico que comemora a assunção de Nossa Senhora no dia 15 de agosto. Marcada por missas e procissões, a festividade, segundo Sebastião Costa (2002, p. 13), remonta ao século IV d.C., em "Antioquia e na Palestina no século V". Já Luiz Cláudio Nascimento (1998, p. 8) afirma que o culto teve início em Portugal em 1660, na Igreja Colégio Santo Antão, em Lisboa. Essa prática religiosa chegou ao Brasil no período de transição entre o século XVIII e o XIX.

A Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte de Salvador dissolveu-se, provavelmente, no período posterior à Abolição. No Recôncavo Baiano, existe uma Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte na cidade de Cachoeira, possivelmente relacionada à da cidade do Salvador. Não se descarta, contudo, a hipótese de que a Irmandade de Cachoeira tenha tido uma gênese independente daquela da capital. Está localizada na Rua 13 de maio, em três casarões do fim do século XVIII, doados por grupos de afro-estadunidenses, e a sua restauração, incluindo uma capela, foi feita pelo governo baiano, graças à intercessão do escritor Jorge Amado. A irmandade mantém vivos elementos da cultura afro-brasileira, expressos pela prática de rituais religiosos, transmissão de conhecimentos com base na oralidade, indumentária, culinária, música e dança.

Uma perspectiva de gênero

O objetivo do Projeto de Ações Afirmativas de Caráter Museológico do Museu Afro-Brasileiro é analisar a irmandade a partir de uma perspectiva de gênero, destacando a importância dessa categoria no estudo dos demais movimentos sociais afro-brasileiros. A compreensão dos distintos papéis desempenhados por homens e mulheres vai além da condição do sexo biológico, relaciona-se diretamente à construção social desses papéis na sociedade colonial e contemporânea.

A utilização do gênero como categoria de análise do social foi uma conquista do movimento feminista, criado no bojo dos chamados *novos movimentos sociais*, da década de 1960 à de 1980, que apelavam para as identidades específicas de cada movimento reivindicatório.

Na trajetória da irmandade, percebe-se que, mesmo convivendo num contexto sexista e racista, de explicitação do poder masculino e submissão feminina, ela apresenta alternativas e mecanismos de superação. No caso específico da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, desde a sua formação, as mulheres sofreram preconceitos de cor, de gênero e

de classe social, principalmente pelo formato da sociedade elitista colonial, de caráter patriarcal e sexista, que privilegiava o papel do homem, o chefe da família – núcleo central do sistema econômico –, e que relegava às mulheres um papel secundário. Os preconceitos estavam diretamente relacionados à posição da mulher e às relações do mundo do trabalho escravo, que as discriminava pela cor da pele, mesmo que fossem libertas ou alforriadas. As mulheres tiveram de lutar e negociar para se afirmarem nesse sistema discriminatório, conseguindo mostrar seu trabalho na organização das festividades a Nossa Senhora e na conquista dos seus objetivos.

As mulheres da irmandade preservam o que Pierre Verger (1992, p. 101) chamou de "espírito de iniciativa" das mulheres africanas. Esse "espírito de iniciativa" pode ser compreendido como fundamental para o desenvolvimento de associações femininas, como a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte. Em diversos países africanos, há exemplos de associativismo feminino, no qual as mulheres têm um papel de destaque, organizando e presidindo essas associações, como a Sociedade Geledé, na Nigéria, e as mandjuandades, na Guiné-Bissau. Contrariamente ao estabelecido na sociedade brasileira, fundada no modelo patriarcal e católico – e, por sua vez, sexista –, os terreiros de candomblé na Bahia são locais onde o poder de direção e organização é majoritariamente feminino. Lugares onde ainda se preservam *o respeito* e a *reverência* à mulher. A relação entre homem e mulher nessas chamadas *comunidades de santo* não é de *superioridade*, mas de *complementaridade*.

É possível afirmar que, no Brasil, as mulheres negras foram as grandes responsáveis pela manutenção da maioria das práticas culturais de matriz africana, driblando regras estabelecidas dentro da sociedade brasileira que insistiam, e ainda insistem, em conferir-lhes uma *situação de invisibilidade*. Ao longo dos tempos, a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte contribui para a manutenção de elementos da memória afro-brasileira, por meio de registros ou pela oralidade e pelos trabalhos desenvolvidos com a comunidade ou com as próprias irmãs.

Uma perspectiva museológica

É importante não perder de vista que a irmandade, nos seus quase 200 anos de existência, tem conseguido *preservar* traços relevantes da cultura afro-brasileira, com a utilização de argumentos teórico-metodológicos não reconhecidos oficialmente. Com base em categorias museológicas, é possível estabelecer relações que possam abarcar as formas de conhecimento historicamente construídas e reconstruídas pela irmandade. Considerar a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte como patrimônio cultural afro-brasileiro é compreendê-la a partir da dinâmica da materialidade/imaterialidade da cultura, dentro ou fora da instituição museu.

O conceito de *preservação* proposto neste artigo busca considerar a dinâmica sociocultural da instituição a partir da sua própria vivência. O Projeto de Ações Afirmativas de Caráter Museológico busca dar visibilidade e reconhecimento às *ações preservacionistas*, que, baseada na memória ancestral, a irmandade tem desempenhado na sua trajetória. A inclusão dessa temática no Museu Afro-Brasileiro vem responder a uma histórica *invisibilidade* das questões étnico-raciais nas instituições oficiais e tradicionais de memória.

Cabe ressaltar que a concepção de "obra-prima do patrimônio oral e imaterial da humanidade", estabelecida pela Unesco, em 1998, abarca, na sua plenitude, instituições como a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, que sintetiza diversos símbolos do patrimônio cultural afro-brasileiro, na sua vertente imaterial ou material, como importantes elementos configuradores das identidades afro-brasileiras.

Portanto, a discussão em torno da preservação do patrimônio cultural relaciona-se diretamente às dinâmicas sociais, uma vez que as diversas práticas culturais são ressignificadas no espaço e no tempo. O reconhecimento da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte como patrimônio afro-brasileiro passa pelo reconhecimento do trabalho secular de mulheres que souberam, e continuam sabendo, negociar com os mecanismos que as sociedades colonial e contemporânea lhes oferecem. No que se refere ao patrimônio cultural afro-brasileiro, é preciso *estabelecer diálogos* com os sujeitos que o *constroem* e o *reconstroem* nessa dinâmica. ◘

NOTAS

1. De 1989 a 1992, Konaré – nascido na República do Mali em 1946 – foi presidente do Icom, do qual já havia sido vice-presidente de 1983 a 1989. A sua escolha para a presidência também levou em conta a personalidade de um homem de cultura e ação que conquistou a admiração dos profissionais de museus por meio de sua franqueza, coragem intelectual e dedicação à causa dos museus. Doutor em História e Arqueologia pela universidade de Varsóvia, na Polônia, em 1975, foi diretor do Patrimônio do Mali (1975–1978), além de ministro da Saúde, Esportes, Artes e Cultura (1978–1980). Publicou vários estudos sobre museus, foi *chairperson* do Icom do Comitê Nacional do Mali em 1982 e tornou-se líder de organizações regionais na África (ver Bagahali; Baoylan; Herreman, 1998, p. 79).
2. Ver texto sobre Alpha Oumar Konaré em <http://portal.unesco.org/culture/es>. Acesso em: 9 fev. 2006.
3. Somente em 2001, o Brasil assumiu falar em ações afirmativas na 3ª Conferência Mundial das Nações Unidas de Combate ao Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata, em Durban, na África do Sul. Na área museológica, discussões também começam a surgir: a 5ª Semana de Museus da Universidade de São Paulo, ocorrida em 2005, trouxe o tema "Ações Afirmativas em Museus: Educar e Preservar".
4. Verificar em: <http://www.ceao.ufba.br/mafro/apresentacao.htm> e <http://www.ceao.ufba.br/apresentacao.htm>. Acesso em: 2 nov. 2005.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAGAHALI, Sid Ahmed; BAOYLAN, Patrick; HERREMAN, Yani. *History of Icom (1946–1996)*. Paris: International Council of Museums, 1998.

BELLAIGNE, Mathilde. Le defi museologique. In: *V Fórum de Museologia do Nordeste*. Salvador, 1992. (Texto mimeografado).

CERÁVOLO, Suely Moraes. Delineamentos para uma teoria da museologia. *Anais do Museu Paulista* – História e Cultura Material, São Paulo, v. 12, jan.-dez., 2004.

COSTA, Sebastião Heber Vieira. *A festa da Irmandade da Boa Morte e o ícone ortodoxo da Dormição de Maria*. Salvador: Zuk, 2002.

CUNHA, Marcelo N. B. da. *O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia: um estudo de caso sobre*

musealização da cultura afro-brasileira. 1999. Dissertação (Mestrado em Informação Estratégica) – Instituto de Ciência da Informação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

DEL PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

FREITAS, Joseania Miranda. A Ação Educativa do Movimento Negro: uma proposta de musealização. In: SILVA, Ana Célia da; BOAVENTURA, Edivaldo Machado (Orgs.). *O terreiro, a quadra e a roda*: formas alternativas de educação da criança negra em Salvador. Salvador: UFBA, 2004, p. 191-198.

LIZCANO, Martha Sophia; CUETO, Danny Gonzales; FREITAS, Joseania Miranda. Afro-carnaval no Caribe – Barranquilla (Colômbia) e Salvador (Brasil): por uma memória comum e solidária. *Projeto História*, São Paulo, v. 28, n. 28, p. 107-122, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2003.

GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. Museu, museologia e formação. *Revista de Museologia*, São Paulo, v. 1, ano 1, 1989.

GONZALES, Lélia; HALSENBAG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LAVOU, Victorien. De la desdicha genealógica al espacio genealógico: la revolución del ser del migrante desnudo en el Caribe. In: III SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO CENTRO DE ESTUDOS DO CARIBE NO BRASIL (CECAB). Goiânia: UFG, 2004. (CD-ROM).

NASCIMENTO, Luiz Cláudio Dias do. *Candomblé e Irmandade da Boa Morte*. Cachoeira: Fundação Maria Cruz, 1998.

NASCIMENTO, Luiz Cláudio Dias do; ISIDORO, Cristiana. *Boa Morte em Cachoeira*. 1. ed. Cachoeira: Arembepe, 1988.

REIS, João José. *A morte é uma festa*; ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. 4. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena*: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOARES, Mariza de Carvalho. *Devotos da cor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

VERGER, Pierre Fatumbi. A contribuição especial das mulheres ao candomblé do Brasil. In: VERGER, Pierre Fatumbi. *Artigos*. São Paulo: Corrupio, 1992, p. 93-117.

As transformações da relação museu e público sob a influência das tecnologias da informação

Rosane Maria Rocha de Carvalho

Resumo do artigo

Este artigo, baseado em tese de doutorado da autora, analisa as transformações da relação entre museu e público, a partir da análise de mensagens de correio eletrônico de visitantes virtuais do Museu Histórico Nacional e de entrevistas via Internet sobre o comportamento e a relação desse público com o público presencial. Pontuam essa análise discussões sobre a evolução dos museus, as novas tecnologias e os museus como fonte de informação, que contam com referenciais teóricos da ciência da informação, da museologia e da comunicação. Nesse sentido, são colocadas em debate as redes eletrônicas de comunicação e informação, bem como a formação de um público virtual e sua contribuição para expandir as visitações *in loco* às exibições e aos demais setores de informação do museu de forma integrada.

Palavras-chave

público virtual de museu; tecnologias de informação e comunicação; ciência da informação.

A relação museu e público foi meu objeto de estudo no mestrado e no doutorado (ver Carvalho, 1998 b; 2005) e também o é no âmbito profissional, realizado em museus.[1] Desde 1988, desenvolvo, na Fundação Nacional Pró-Memória, uma metodologia de pesquisa de público para ser aplicada em 30 museus federais administrados por essa instituição (Pszczol; Leon; Carvalho, 1990). Em 1996, realizei um levantamento para a Pesquisa do Perfil do Visitante do Museu da República (Carvalho, 1998 a) e, recentemente, em 1999 e 2001, mais três pesquisas qualitativas com o público de exposições temporárias do Museu Histórico Nacional (MHN) (Carvalho, 2002, p. 395).

Na dissertação de mestrado, analisei o museu como um sistema de comunicação e informação apoiado num quadro teórico que levava em conta autores da museologia, da comunicação e da ciência da informação. Na tese de doutorado, analisei o museu – utilizando, como ambiente de estudo, o MHN – como sistema de informação na integração do processo de geração, transmissão e disseminação da informação, até mesmo em rede eletrônica.

Numa primeira etapa, procurei analisar as mensagens do correio eletrônico de visitantes virtuais do museu para caracterizar o seu perfil e as principais demandas de informação. Com isso, constatei o desenvolvimento do *site* e do serviço de mensagens eletrônicas do MHN, recursos de informação e comunicação da instituição, que evoluíram de uma fase de implantação (1996) até a sua consolidação como serviço de informação (2003). Numa segunda etapa, verifiquei, a partir de entrevistas realizadas por meio da Internet, o comportamento e a relação entre o público presencial e o virtual de museus.

A partir dessa pesquisa e com base nos seus resultados, esbocei uma proposta de portal de museologia e museus que, se implantado, facilitará

o acesso, as pesquisas e as consultas às informações já disponibilizadas na Internet sobre os museus e o campo da museologia nos seus mais variados aspectos, no Brasil e no exterior.

A sociedade da informação

O cenário mundial sofreu significativas transformações na década de 1980, envolvendo aspectos e dimensões tecnológicas, geopolíticas, informacionais e sociais, que se relacionam de maneira dinâmica, e o museu não esteve imune ao novo contexto. Tal como afirma Manuel Castells (1993), "o papel crescentemente importante do conhecimento e da informação é uma característica dos novos sistemas econômicos avançados, transcendendo as características de outros modos de produção". Um novo tipo de economia, a economia informacional, se articula em consonância com uma importante revolução tecnológica: a das tecnologias da informação. Elas se baseiam em um conjunto interligado de inovações em microeletrônica, informática e telecomunicações, que possibilitaram maior capacidade de estocagem, velocidade de transmissão e disseminação da informação.

As transformações por que vem passando o mundo contemporâneo fizeram "emergir uma nova era, da sociedade de informação, impulsionada pela globalização e as tecnologias da informação, principalmente os computadores, inicialmente de grande porte e posteriormente os micros e, mais recentemente, a Internet e a *Web*" (Pinheiro, 2003, p.1).

Nos museus, o advento do microcomputador permitiu acelerar a automação de acervos, além de desenvolver redes e sistemas de informação mais aperfeiçoados, que revelassem, com maior rapidez, aos usuários consistentes processos de catalogação e informação museológica.

Assim, o ponto alto na transformação da interação comunicativa e de informação ocorreu com o crescimento da Internet. Por meio dessa nova ferramenta, o usuário passou a experimentar uma nova autonomia diante de um mar de informações, pelo acesso à "rede das redes". A Internet expandiu as possibilidades de disseminação da informação das instituições museológicas para inúmeros usuários. Assim, os museus podem estar, pela primeira vez, libertos de seu localismo inerente e da fisicalidade que requer que seus usuários sejam "visitantes em pessoa". Os visitantes virtuais são os usuários dos museus por meio da Internet que podem ser também visitantes presenciais das instituições museológicas.

Museus, público e redes eletrônicas

Atualmente, as redes eletrônicas têm transformado a relação museu e público, já que os museus vêm utilizando largamente os *websites* para sua divulgação institucional e processos de comunicação e informação eletrônica.

Na análise entre a visita presencial ao museu e o uso que o público faz do espaço virtual da instituição, o *site* de museu seria não somente estimulador de uma visita física às exposições, mas também possibilitaria a busca de informação especializada, contida em outros setores da instituição. Portanto, as pesquisas de público direcionadas ao público virtual podem contribuir para espelhar o atual quadro de uso da Internet pelo público de museu.

Dentro desse contexto virtual, destacam-se as diferenças entre os recursos eletrônicos de comunicação – o correio eletrônico, as listas de discussão, as salas de bate-papo virtuais (*chats*), *newsgroups* e teleconferências e os recursos ou serviços de informação, que são as bibliotecas virtuais, as bibliotecas digitais e os catálogos *on-line* de acesso público (Opacs) (Pinheiro, 2003).

Desses recursos listados, trabalhei, em minha tese, especialmente o correio eletrônico ou *e-mail*. Esse foi o primeiro serviço da rede e é ainda o mais utilizado. Trata-se de um conjunto de protocolos e programas que permitem a transmissão de mensagens de texto (que podem conter qualquer tipo de arquivos digitais como imagens ou som) entre os usuários conectados a uma rede de computadores. Com a disseminação da Internet, o *e-mail* tornou-se uma forma prática e rápida de comunicação.

Os museus utilizam os recursos eletrônicos de comunicação e informação de forma variada, apresentando também sua programação de exposições, de serviços, além de se comunicar com o seu público, formando uma crescente mala direta ou cadastro de público interessado em receber, por *e-mail*, a divulgação de sua programação cultural.

Os museus têm sido objeto cada vez mais freqüente de demanda de informação especializada, não só com relação às pesquisas sobre os objetos e as coleções museológicas, mas também aos arquivos históricos de documentos e materiais iconográficos – gravuras, desenhos, mapas e fotografias – e às coleções de suas bibliotecas, também especializadas (Carvalho, 1998 a).

A ciência da informação e a museologia

A ciência da informação estuda primordialmente a informação nas áreas de ciência e de tecnologia, porém, recentemente, vem desenvolvendo uma linha de pesquisa sobre informação em arte, mesmo no Brasil, que abrange o ambiente de museus e a informação em arte também por meio da imagem. Esse processo é liderado pela professora Lena Vania Ribeiro Pinheiro do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), que, em 2000, organizou uma coletânea com artigos de alunos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação do IBICT, os quais refletem o desenvolvimento dessa linha de pesquisa.

Segundo a professora (1994, p. 186) "as instituições de arte e cultura no Brasil começaram a automação de suas coleções somente no final dos anos 80, mas não constituíram redes e sistemas de informação, conforme os conceitos desenvolvidos na Ciência da Informação". Ela destaca, dentre as coleções de museus e artistas, três projetos pioneiros que exemplificam essa linha de pesquisa: o Projeto Portinari, da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), o Projeto Lygia Clark, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, e o Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Simba), no Museu Nacional de Belas Artes.

O primeiro projeto fez um levantamento de toda a produção artística do pintor Candido Portinari, com a identificação de suas obras nas instituições culturais e coleções particulares no país e no exterior – informações reunidas numa base de dados depois editada num catálogo *raisoné*. A partir de 1979, a PUC-Rio passou a desenvolver o projeto.

O Projeto Lygia Clark, desenvolvido no MAM, com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), reuniu, também numa base de dados, registros de documentos sobre a vida e a obra da artista plástica, artigos, catálogos e críticas sobre a sua produção, além de depoimentos sobre seu trabalho corporal e psicanalítico, contando, para isso, com uma equipe interdisciplinar. O projeto foi coordenado inicialmente pelo crítico Paulo Herkenhoff e, posteriormente, pela professora Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

O Simba, desenvolvido, de 1992 a 1994, para automação de acervo museológico (cerca de 15 mil obras de arte nacionais e estrangeiras), também realizado por equipe interdisciplinar, foi coordenado pela documentalista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) Helena Dodd Ferrez, também mestre em Ciência da Informação.

No panorama mais recente da informação em museu e da convergência da museologia e da ciência da informação no uso de novas tecnologias, foram obtidos aportes substanciais na tese de doutorado de Diana Lima (2003). Por meio de temas comuns, desenvolvidos tanto nas publicações como nos seminários anuais, e por meio da presença de participantes e autores numa área e na outra, a museóloga conseguiu mapear a interdisciplinaridade dessas áreas, demonstrando, assim, a interseção na comunicação científica dos dois campos. Enfocam-se as atividades ligadas à documentação e à informação de acervos museológicos, chamadas documentação museológica, que são baseadas em sistemas de informação, e necessitaram da atuação interdisciplinar de profissionais e de comunidades acadêmicas para o seu desenvolvimento. A autora identifica as contribuições do Comitê de Documentação (Cidoc) do Conselho Internacional de Museus (Icom, na sigla em inglês), da Fundação J. Paul Getty e da Sociedade Americana para Ciência da Informação e Tecnologia (Asist, na sigla em inglês).

O Cidoc desenvolveu, entre outras conquistas, o conceito do profissional de museu "especialista em informação" – além de propor estruturas técnico-administrativas que integrassem os departamentos de coleções aos departamentos especializados, como documentação, registro, computação e conservação nos museus. Também desenvolveu padrões para informação museológica, necessários ao bom desempenho de sistemas de informação, além de ter propiciado o desenvolvimento de diversas bases de dados bastante utilizadas por museus norte-americanos e europeus.

Já a Fundação J. Paul Getty desempenha papel de parceira colaboradora de informação (*contributor information partner*), com suas bases de dados sobre preservação/conservação do patrimônio cultural – no caso, a Art and Architectural Technical Abstracts (AATA) do Getty Conservation Institute –, além de estabelecer padrões adotados por museus de diversos países. Diana Lima ressalta que esse

> estudo e as práticas realizadas – envolvendo o histórico da Informação em Arte – foram desenvolvidos, de modo enfático, nos Estados Unidos, tendo como agente de destaque a Fundação J. Paul Getty e, em ambiência de ordem museológica, qual seja, o museu e suas diversificadas seções técnicas, incluindo os setores responsáveis pela pesquisa, documentação, biblioteca e arquivo. (2003, p. 171-172)

Além da contribuição do Cidoc e da Fundação J.

Paul Getty, a Asist dedica atenção aos estudos de informação em museus. Diana Lima identificou os eventos voltados para as tecnologias da informação, documentação e museus, além de arte, fotografia, imagens digitais, coleções, bibliotecas digitais, arquivos, Internet etc., mapeando a interface da ciência da informação com a museologia.

Duas outras pesquisas produzidas na área de ciência da informação foram relevantes para a construção da minha tese. A dissertação de Rose Miranda (2001), sobre informação e *site*s de museus brasileiros, aborda os conteúdos informacionais a partir da análise de 24 museus de arte na Internet. O trabalho enfoca o museu como espaço informacional e comunicacional, articulando os conceitos de museu, objeto e informação e estuda a Rede como recurso tecnológico para a disseminação da informação museológica.

Nos casos da Europa e, principalmente, dos Estados Unidos, há uma grande quantidade de estudos sobre a utilização das novas tecnologias nos museus. No entanto, isso não se observa no Brasil. Rose Miranda, em sua dissertação, aponta esse problema e afirma que há carência de estudos sobre o número de museus e *sites* de museus brasileiros, sobre o histórico de uso dessa ferramenta, sobre a análise dos conteúdos veiculados, bem como sobre sua recepção e sua utilização pelos usuários.

Considerando que a concretização do processo informacional entre o museu e seus usuários, que permite o acesso e o uso de informações registradas, depende diretamente da implantação de programas que garantam o fluxo da informação e da existência de políticas públicas e de investimento em tal atividade, acredita-se que pesquisas nessa área sejam oportunas e atuais.

Outra pesquisa, a tese de doutorado de Maria Lúcia Loureiro (2003) sobre museus de arte no ciberespaço, conceitua os museus virtuais como "sítios construídos e mantidos exclusivamente na *Web*" e faz levantamento e análise dos museus virtuais, com exemplo das poucas experiências no Brasil e no exterior, que são apenas nove.

Fora da ciência da informação, outra contribuição é a da museóloga Tereza Scheiner (2004), em sua tese de doutorado em Comunicação. Ao discutir o conceito de patrimônio intangível (ou imaterial), ela cita experiências de museus tradicionais que disponibilizam, na Rede, excelentes produtos virtuais, possibilitando a convergência da criação e da informação. Destaca a National Gallery, do Canadá; o Museu Getty, na Califórnia; e o Metropolitan, de Nova York. Cita também as iniciativas mais bem-sucedidas de recriação virtual de edifícios que constituem patrimônio mundial e que abrigam museus, como a Abadia de Cluny, em Paris, ou os aquedutos romanos. No Brasil, destaca como experiência de recriação virtual o Museu de Paranaguá, no Paraná, e o Museu do Índio, no Rio de Janeiro.

Como museus verdadeiramente virtuais, Tereza Scheiner destaca o Museu Virtual da Cultura Indígena (Indigenous Tribal Culture Virtual Museum), apoiado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), que se refere às tribos da Tailândia. Na América Latina, menciona o Museu Virtual de Arte El País, vinculado ao jornal *El País*, no Uruguai; o Museu Virtual de Arte Brasileira, apoiado pela PUC-Rio; o Museu Virtual Athos Bulcão, que reúne

obras e documentos sobre o artista brasileiro, além do Museu Virtual de Estética, sediado na Universidade del Norte, na Colômbia.

Tereza Scheiner joga uma nova luz sobre os museus físicos existentes no ciberespaço, sem constituir o que se denomina como museu virtual. Para os museus físicos,

> [o] conceito de 'virtual' parece apropriado para caracterizar a metamorfose aplicada à imagem e ao texto, matérias de que se compõe a realidade comunicacional da maioria dos museus. Esta metamorfose garantiria aos museus acessibilidade e disponibilidade jamais antes experimentadas – proposta altamente sedutora, pelo menos para os museus 'tradicionais", cujo objetivo maior é relacionar-se com o 'público'. Aqui, todos os recursos de documentação, interpretação e conservação são transformados em representação icônica, sinalética, dos acervos preservados. O meio virtual garante um potencial infinito de acessibilidade. (2004, p. 262-263)

São essas as pesquisas e experiências mais recentes sobre a informação em museu e o uso de novas tecnologias. É importante salientar que, neste momento, já devem existir outros projetos digitais ou virtuais voltados para disseminação de conteúdos museológicos na Internet. Não é minha pretensão esgotar o assunto, e sim propiciar ao leitor um breve panorama. Além disso, é incontestável a importância da convergência e o resultado de trabalho interdisciplinar da museologia e da ciência da informação no tratamento da informação de museu e na sua disseminação por meio das tecnologias da informação.

Portanto, o museu virtual é aquele construído sem equivalência no espaço físico, com obras criadas digitalmente, não sendo substituto equivalente ou evolução dos primeiros. Na minha tese, não enfoquei museus virtuais, uma das possibilidades de museus no ciberespaço, pois o estudo de caso foi o MHN, um museu constituído fisicamente com acervo, mas que desenvolve e apresenta recursos não só de comunicação eletrônica, como o *site* e os *e-mails* enviados ao museu, objeto de minha pesquisa empírica, mas também recursos de informação eletrônica.

O modelo de transferência da informação – hoje adotado na maioria das instituições acadêmicas de ensino e pesquisa e culturais – não atende às exigências atuais de socialização da informação. A socialização da informação, segundo Heloísa Christovão e Gilda Braga, é concebida

> como a construção, tratamento e divulgação da informação de diferentes tipos em parceria, ou seja, a partir da definição conjunta por parte de produtores e usuários, que aqui se confundiriam, de suas necessidades, e de quais seriam os caminhos (metodologias) mais adequados para atendê-los. (1994, p. 14)

As metodologias de sistema de informação, segundo Rose Leite (1996, p. 58), privilegiam a implementação de sistemas de informação especializados, desenvolvidos quase exclusivamente para pesquisadores e canais formais de comunicação. Em geral, esses sistemas ignoram tanto os imprevisíveis caminhos da geração e busca da informação como os interesses da comunidade não especializada, contribuindo, assim, para a desinformação e a exclusão cultural de vastas camadas da sociedade. Para a autora, surge a necessidade de dispor de mecanismos e metodologias eficientes, capazes de alargar os objetivos dos sistemas ou unidades de informação. Estes

sistemas devem ampliar sua ação quantitativa e qualitativamente, para atender à multiplicidade de públicos e à especificidade das necessidades informacionais, com a criação de condições para que as informações sejam adequadamente distribuídas, de forma a produzir conhecimento e alcançar a sua finalidade, que é promover o desenvolvimento.

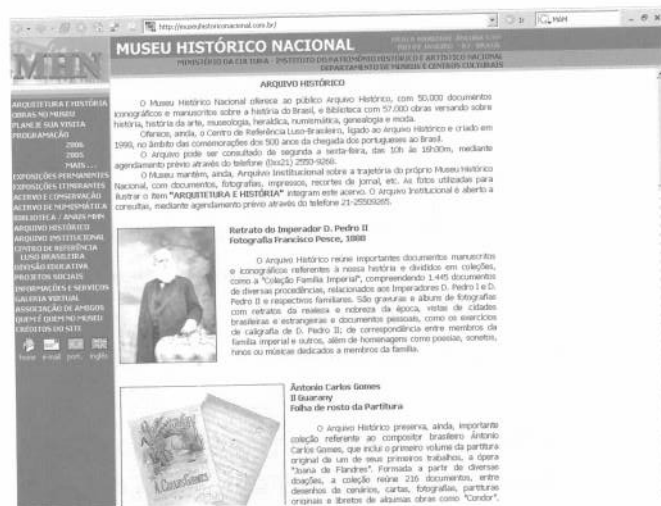
A disponibilidade da informação não representa possibilidade de acesso ou condição única de uso. O canal de transferência dessa informação deve ser confiável, e a estrutura, na qual a informação está disponível, não deve ser limitada por barreiras de caráter econômico, social ou psicológico.

Comunicação e informação eletrônica no Museu Histórico Nacional

O MHN, onde trabalhei nos últimos anos, foi meu objeto de estudo, tanto no que diz respeito às relações dos diversos setores do museu de forma presencial como ao *site* da instituição. A intenção da pesquisa foi, portanto, contribuir para uma maior disponibilização de informação do museu em seu *site*, relativa aos seus diferentes repositórios de informação, catálogos, bases de dados etc.

Como metodologia, foi realizada uma análise do arquivo de mensagens enviadas por *e-mail* pelos usuários do *site* do MHN de 1996 até 2003; averiguou-se como o público reagia e utilizava a rede eletrônica para o acesso ao museu. Nesse sentido, foram analisados todos os *e-mails* recebidos e verificados os pedidos de informação mais solicitados, bem como a demanda, a necessidade e o uso de informação desse público do museu pela Rede. Uma hipótese possível seria a necessidade de informação especializada para pesquisa.

A segunda parte da pesquisa empírica compreendeu uma pesquisa de público virtual, com parcela das pessoas que já haviam acessado o *site* do MHN e solicitado informação por *e-mail*. Para tanto, foi selecionada uma amostra deste universo virtual, para a qual foi enviado um questionário com a intenção de verificar a relação entre o usuário virtual e o visitante presencial. Entre outras questões, procurou-se saber se a consulta ao *site* do MHN na Rede influenciava na visitação; se o público da Rede, que consulta o *site*, era o mesmo que visitava o MHN; e se esse público virtual ampliava o processo de transferência da informação, expandindo-se para outros departamentos, como Numismática, Arquivo Histórico, Biblioteca e Reserva Técnica.

Após uma extensa e detalhada análise dos quase 2.200 *e-mails* recebidos e da pesquisa com o público virtual, foi estabelecida a seguinte consideração: ao examinar as transformações na relação museu e

Página do Arquivo Histórico do MHN, no site da instituição

público a partir das redes eletrônicas de comunicação e informação, os recursos eletrônicos foram considerados não como substitutos, mas como estímulo à visita local ou presencial, além de um importante instrumento de disseminação, mantendo um elo constante de comunicação e informação entre museu e público.

A pesquisa demonstrou que as tecnologias da informação e da comunicação, em sua consolidação tanto no exterior como no Brasil, auxiliam um museu a divulgar suas atividades, a disseminar democraticamente as informa-ções disponíveis em seus inven-tários de acervos para usuários que estejam geograficamente distantes da sua localização física e a ampliar o público virtual.

No caso de museus, a virtualidade não substitui a visita presencial, ao contrário, pode estimulá-la como forma de planejamento prévio numa viagem ou numa visita *in loco* à instituição. A experiência do visitante no museu é única, pessoal e intransferível. Cada ser humano absorve as informações das exposições de forma diferenciada.

No caso de museus, a virtualidade não substitui a visita presencial, ao contrário, pode estimulá-la como forma de planejamento prévio numa viagem ou numa visita in loco à instituição

Por tudo isso, vislumbrou-se um importante uso dos *sites* de museus para o universo educacional. O MHN foi pioneiro na iniciativa, seu *site* conquistou visibilidade no território virtual como conquistou clientela cativa ou usuários *habitués*. Tais fatos denotam que a introdução de novo mecanismo de comunicação com o público teve seu tempo de amadurecimento tanto para a instituição como para o público.

Portanto, observou-se que o *site* do MHN tem atendido à expectativa do público, uma vez que foi desenhado como forma de divulgação de seus acervos e atividades. Além disso, tem recebido muitos elogios, e o maior número de mensagens sobre um tema foi sobre o seu *site*. A importância da comunicação, como elemento fundamental na transferência da informação, ficou evidenciada pelo fato de que 51% das mensagens sobre o museu abordavam as atividades de comunicação, como exposições, publicações, palestras, seminários, o próprio *site* e outras atividades.

As informações mais demandadas ao Museu Histórico Nacional foram as de comunicação e informação (divulgação e disseminação) do museu com o público, assim como do tratamento técnico das coleções (ações museológicas) e pesquisa e infra-estrutura de informação, ou seja, as três funções museológicas definidas por Peter Mensch (1992, p. IX): comunicação, preservação e pesquisa.

É importante para um museu articular essas três funções, para obter um bom resultado de todas as suas ações. Nos *sites* de museus, tais funções atuam em maior ou menor grau. Werner Schweibenz (2004, p. 3) dividiu-os em três categorias de interesse: o 'museu folheto', por ser institucional apresenta mais acentuadamente a função de comunicação, ao divulgar o museu, o acervo, os setores e serviços, e, também, a de preservação, ao indicar os setores de acervo e o tipo de coleções que abrigam; o 'museu de conteúdo', focado nas coleções e que disponibiliza bases de

dados dos acervos, apresenta mais fortemente a função de preservação, a partir da preservação e do processamento técnico dos acervos, constituída pelas informações principais que os caracterizam – como título, autor, material, data, origem etc. – e a função de pesquisa, que disponibiliza os acervos como fontes de informação.

Segundo o autor, a categoria que idealmente atrairia o visitante virtual para ver os objetos reais no museu seria a terceira, chamada 'museu do aprendizado', que apresenta diversos pontos de acesso para seus usuários, de acordo com suas idades, antecedentes e conhecimentos, além de apresentar diversos *links* para informações adicionais, que motivariam o visitante virtual a aprender mais acerca de um assunto de seu interesse. Naturalmente trata-se de informação especializada, direcionada para segmentos de público específicos.

No caso do 'museu do aprendizado', as três funções aparecem claramente em sinergia. A função da comunicação dá-se pelos *links* e pelas conexões, além do direcionamento para os diferentes grupos que compõem a audiência do museu. A de disseminação – segundo a ciência da informação, apoiada na função museológica da preservação –, observa-se porque é permitido ao usuário aprofundar seu interesse por determinados objetos ou assuntos, levando-se em conta que as bases de dados sobre as coleções estariam disponíveis para acesso direto. E a de pesquisa, percebe-se porque são estimuladas as conexões mentais a partir dos *links* e dos acervos, que se complementariam com informações adicionais. O ideal é que um *website* de museu reúna ou tenda a reunir as características das três categorias descritas, pois não são excludentes; pelo contrário, somam-se.

Observa-se, ainda, que o potencial de crescimento do público virtual do MHN é grande. Em pesquisas sobre o uso da Internet, mostrou-se que 40% dos internautas brasileiros visitaram *sites* governamentais em 2004, entre eles o do MHN. À medida que usuários das classes econômicas menos favorecidas tenham acesso à Internet, estes *sites* ampliarão a sua importância. O acesso à cultura é uma forma de inclusão social e de exercício da cidadania.

Na pesquisa, o MHN, visto como sistema de informação e comunicação, demonstrou suas funções de gerador, transmissor e disseminador de informação, produzindo conhecimento na sua transferência. O *site* e o sistema de respostas às mensagens eletrônicas têm contribuído para intensificar o fluxo de comunicação e informação e para formar um público virtual, que, em 2004, representou duas vezes mais visitantes virtuais do que visitantes presenciais.

O ciclo de informação de uma instituição, auxiliado pelas tecnologias de informação, poderia ampliar o público, a disseminação da informação e a transferência da informação? As tecnologias da informação são também enfatizadoras de transferência da informação.

Nesse sentido, o estudo dos canais de comunicação e mecanismos de transmissão entre fontes do conhecimento e seus usuários potenciais na sociedade é uma contribuição da ciência da informação para o desenvolvimento social, econômico e cultural.

Por sua vez, a relevância das atividades de informação para o desenvolvimento da sociedade contemporânea reforça o papel dos profissionais da informação como mediadores da comunicação entre

os usuários, que necessitam de informação para seu uso pessoal, profissional ou acadêmico, e as fontes que produzem, organizam e distribuem informação, ou dispõem de mecanismos de acesso a esse recurso.

No MHN, esse papel de mediador se realiza, concretamente, por meio do duplo papel da assessoria de comunicação (Ascom) pelos canais eletrônicos, que atua como serviço de informação e como centro referencial, criando novas oportunidades para transferência da informação para seus usuários na sociedade. Para apoiar sua ação na sociedade, os profissionais da informação necessitam conhecer os receptores da informação, seus usuários reais; no caso dos museus, seus visitantes reais (os que já se utilizam das fontes, por meio de serviços e produtos de informação) e potenciais (que podem vir a buscar informação nas fontes disponíveis).

Os diferentes setores do MHN que tratam os acervos – Arquivo Histórico, Reserva Técnica, Biblioteca, Numismática – em muito ganhariam visibilidade se disponibilizassem dados sobre suas coleções no *site*, possibilitando a pesquisa em rede eletrônica por parte dos usuários/visitantes. Daí a necessidade da automação completa desses acervos e da digitalização de suas imagens, a fim de que um museu importante e significativo como o MHN possa cumprir a sua missão adequadamente na contemporaneidade, com a utilização dos recursos eletrônicos de informação e comunicação a seu favor, ou seja, para o benefício da disponibilização das informações possíveis sobre seus acervos para um grande contingente de usuários virtuais, que tendem a crescer exponencialmente e a demandar serviços por meio desses mecanismos.

A disponibilização do *site* do MHN na Internet desde 1996 contribuiu para a ampliação de seu público. Mostrou-se evidente que o público virtual cresce vertiginosamente e até pode se tornar presencial.

Usuários virtuais do MHN

Com base em entrevistas na Internet, o público virtual do MHN se caracteriza como principalmente adulto, estudou, em sua maioria, até a pós-graduação e busca o *site* para informação especializada, para estudo e pesquisa. Dos respondentes, 90% informaram ser visitantes virtuais, o que decorre da 'dispersão geográfica', que favorece a utilização da Rede. Em função dessa dispersão, os visitantes virtuais que demandaram informações específicas e foram atendidos não necessariamente estariam motivados ou poderiam realizar uma visita *in loco*. Em sua maioria, são visitantes ocasionais do *site*. Dos 24% que já conheceram presencialmente o museu, muitos visitaram as exposições; alguns poucos percorreram outros setores. Observa-se que o visitante virtual parece perceber melhor a existência desses setores no *site* do que na visita *in loco*. Além disso, o percentual dos visitantes virtuais freqüentes que retornam ao *site* (16%) poderia crescer.

Para tanto, algumas alterações poderiam ser feitas no *site*, para facilitar a busca do cidadão comum, como adicionar *links* para o Museu Nacional (freqüentemente confundido com o MHN), para os endereços que atendem às questões de genealogia/ imigração, para o Museu do Índio, ou seja, temas muito demandados pelos visitantes virtuais. A fim de criar um caminho de acesso para novos usuários do *site* do MHN, poderia ser criado um item semelhante às

"questões freqüentemente perguntadas" (FAQs, sigla em inglês para *frequent answered questions*). Nesse item, seriam incluídos os assuntos que não pertencem à esfera de assuntos pertinentes ao MHN e, se possível, com algum tipo de orientação sobre como efetuar buscas na Internet, adaptando modelos de *information literacy*, já que esta é uma dificuldade de muitos usuários. Atualmente, em vários países, existe uma área de estudos e de programas educacionais, chamada de *information literacy*, que trata especificamente das questões relacionadas à capacitação do indivíduo para a resolução de problemas de informação eletrônica, nos âmbitos escolar, profissional ou social.

Como recomendação, sugere-se a criação de uma loja virtual com o nome das publicações e dos produtos culturais existentes no MHN com seus respectivos preços. Dado o grande número de *e-mails* enviados com pedidos de compra de produtos do MHN, poderia haver um ponto de acesso no *site* informando o título e outros dados das obras, o que pouparia o tempo da equipe da Ascom, evitando a troca de várias correspondências para uma efetuar uma única aquisição. Mas isso implica uma infra-estrutura de apoio que o MHN, com seu número exíguo de funcionários para suas imensas tarefas, pode ter dificuldade de dispor.

O *site* do MHN poderia ainda ter outros endereços ou pontos de acesso adicionais para possibilitar um outro canal para o público infanto-juvenil, utilizando também jogo de perguntas (*quiz*) sobre história do Brasil para estudantes, a fim de estimular a interatividade e a curiosidade naturais dessa faixa etária. Tais medidas incrementariam a visitação ao MHN, tanto virtual como *in loco*.

Além disso, são necessárias medidas facilitadoras da integração do visitante de exposições com os demais setores de informação do museu. Embora esses setores sejam direcionados prioritariamente a pesquisadores, a função de divulgação e existência dos serviços deveria ser enfatizada nas exposições, relacionando os objetos exibidos, por meio de suas legendas e textos complementares, a outros itens de acervo bibliográfico, arquivístico ou numismático pertinentes, tal como num sistema de informação integrada e hipertextual.

Seria recomendável que os setores de acervos pudessem responder aos pedidos de informação diretamente de forma articulada com a Ascom. Um treinamento interno sobre o atendimento aos usuários virtuais com os quatro setores de acervo poderia agilizar muito o serviço, além de estimular os funcionários da instituição para a importância do uso dos recursos eletrônicos. Desde o início da pesquisa, ficamos cientes de que o serviço de informação e resposta às mensagens eletrônicas do MHN começou articulado com os quatro setores de acervo e, tal como um sistema de informação, pode descentralizar as respostas.

O MHN, pioneiro no uso das tecnologias da comunicação em museus do Brasil, o primeiro a dispor de um *site* na Internet e com um importante serviço de atendimento às mensagens eletrônicas, poderia encaminhar ou liderar o processo de discussão e implantação de um portal de museologia e de museus no país. A exemplo do que acontece na Inglaterra, os museus estão estabelecendo ações conjuntas para divulgar eletronicamente suas atividades, desenvolver enfati-

camente atividades e interfaces educativas em seus *sites* voltados para crianças e jovens e implantar um portal de museus daquele país.

A proposta de portal de museologia e de museus desenvolvida na tese poderá ser objeto de um próximo artigo, uma vez que, no Brasil, ainda não existe um portal dedicado a esse tema.

Finalmente, se o *site* e o sistema de mensagens eletrônicas permitiram consolidar o MHN como sistema de informação e comunicação eletrônica, para aperfeiçoar e ampliar esse trabalho é recomendável que, além das equipes de museólogos, comunicadores e profissionais de informática, o museu conte com o aporte de profissionais da ciência da informação, que contribuiriam com sua visão de disseminação de informação e para a articulação de um sistema integrado. ◘

NOTAS

1. Este artigo é fruto de minha tese de doutorado em Ciência da Informação intitulada *As transformações da relação museu e público: as influências das tecnologias da informação e comunicação no desenvolvimento de um público virtual*, defendida, em março de 2005, no Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, Rosane M. R. de. *As transformações da relação museu e público*: as influências das tecnologias da informação e comunicação no desenvolvimento de um público virtual. 2005. 300 f. (Doutorado em Ciência da Informação) - Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia/Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_________. As pesquisas de público no Museu Histórico Nacional. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. V. 34. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002, p. 395-412.

_________. *Exposição em museus e público: o processo de comunicação e transferência da informação*. 1998 b. 146 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_________. Museu da República's visitor study. In: ANNUAL CONFERENCE CECA/ICOM, 1997, Rio de Janeiro. *Anais*... Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998 a, p. 68-69.

CASTELLS, Manuel. The informational economy and the new international division of labor. In: CARNOY, M. *et al. The new global economy in the information age*. Londres: Macmillan, 1993.

CHRISTÓVÃO, Heloisa Tardin; BRAGA, Gilda Maria. *Socialização da informação*: desenvolvimento de metodologias para a sua efetivação - Estudo aplicado às áreas de Ciência da Informação e Saúde. Projeto Integrado de Pesquisa. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

LEITE, Rose Aylce O. Novos paradigmas para a socialização da informação e a difusão do conhecimento científico: perspectivas de interação entre organização dos sistemas e a complexidade da informação. *Informare*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 57-69, jan./jul.1996.

LIMA, Diana Farjalla C. *Ciência da informação, museologia e fertilização interdisciplinar*: informação em arte, um novo campo do saber. 2003. 346 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia/Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LOUREIRO, Maria Lúcia N. M. *Museus de arte no ciberespaço*: uma abordagem conceitual. 2003. 208 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia/Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MENSCH, Peter Van. Modelos conceituais de museus e sua relação com o patrimônio natural e cultural. *Boletim Icofom/LAM*, ano II, n. 4/5, ago. 1992.

MIRANDA, Rose Moreira de. *Informação e* sites *de museus de arte brasileiros*: representação no ciberespaço. 2001. 97 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia/ Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Comunidades científicas e infra-estrutura tecnológica no Brasil para uso de recursos eletrônicos de comunicação e informação na pesquisa. *Ciência de Informação*, Brasília, v. 32, n. 3, p. 62-73, set./dez. 2003.

________. Prefácio. In: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GÓMEZ, Maria Nélida González de (Orgs.). *Interdiscursos da Ciência da Informação*: arte, museu e imagem. Rio de Janeiro: IBICT, 2000, p. 7-14.

________. Iara – Information on art and cultural activities: the system planning and implementation within the Brazilian context of information. In: AUTOMATION MUSEUMS IN THE AMERICAS AND BEYOND, 1994. *Joint Annual Meeting Sourcebook*. Washington: Icom, 1994, p. 186-192.

PSZCZOL, Eliane; LEON, Márcia Saraiva; CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. *Perfil do visitante de museus*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1990. (Relatórios Técnicos, n. 1).

SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. Imagens do 'não-lugar': comunicação e os novos patrimônios. 2004. 294 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SCHWEIBENZ, Werner. O desenvolvimento dos museus virtuais. *Icom News*, v. 57, n. 3, p. 3, 2004.

A informação em museus de arte:
de unidades isoladas a sistema integrado

Maria Christina Barbosa de Almeida

Resumo do artigo

Museus e bibliotecas possuem necessidades específicas, mas também muitas características em comum: coletam e protegem parte da cultura, administram e possibilitam o acesso às coleções, comunicam novos conhecimentos e gerenciam informações. Este artigo propõe a revisão dos processos de produção e circulação de informações no museu de arte, em busca de novas articulações, mais produtivas e eficazes. A autora defende a formulação de uma política de informação para o museu de arte que privilegie a ampla circulação de informações e seu uso compartilhado, de forma a permitir a máxima utilização de seus recursos e o desenvolvimento das competências das equipes envolvidas, tendo como resultados projetos integrados e a ampliação do acesso e do uso da informação por parte dos diferentes públicos.

Palavras-chave

bibliotecas de museus de arte; informação no museu de arte; sistema de informação no museu de arte.

Instituições sem limites delineados

Bibliotecas e museus são instituições que nem sempre tiveram seus limites bem delineados: o ato de coletar e organizar livros estava diretamente relacionado à coleta e à organização de curiosidades, obras de arte e espécimes das ciências naturais. Objetos e textos representavam, juntos, a unidade do mundo e não exigiam espaços físicos separados.

O registro de raridades de coleções, tanto de livros como de objetos, é quase tão antigo quanto a escrita. Antes da era cristã, museu e biblioteca desenvolviam atividades paralelas, freqüentemente voltadas à manutenção de coleções de livros e artefatos. É o caso da Biblioteca de Alexandria, dedicada à pesquisa e ao ensino, que, além dos manuscritos, possuía obras de arte, animais e curiosidades. Depois da queda de Roma, foram os mosteiros que ocuparam o espaço da preservação do saber. As bibliotecas dos mosteiros preservaram a literatura clássica e foram responsáveis pelo ensino humanista e pelo crescimento das universidades. Mosteiros e colecionadores particulares empregavam bibliotecários para fazerem inventários de seus acervos.

Até o século XVIII, as bibliotecas geralmente continham um número substancial de objetos, além dos livros. Tanto nos Estados Unidos como na Europa, os gabinetes de curiosidades eram, muitas vezes, ligados a bibliotecas, e as fronteiras entre as duas instituições eram um pouco nebulosas até o século XX. Com a circunscrição do espaço das bibliotecas e dos museus, para a qual contribuíram a produção bibliográfica em massa e a especialização do trabalho nas duas instituições, as bibliotecas obtiveram espaços delimitados dentro dos museus, sobretudo para dar apoio às atividades desenvolvidas nesses locais.

Para Simon Ford (1993, p. 18), as bibliotecas têm muito que aprender com os museus, quanto à preservação dos objetos, às técnicas de exposição e ao tratamento temático do acervo. Da mesma forma, os museus têm muito que aprender com as bibliotecas, como o emprego de técnicas de administração das coleções, sistemas de informação, redes cooperativas e padrões.

Peter Homulus (1990, p. 11), por sua vez, afirma que museus, arquivos e bibliotecas têm muitas características em comum: coletam e protegem parte de nossa cultura, administram e possibilitam o acesso a suas coleções, comunicam novos conhecimentos e gerenciam informações. Fazem parte de um espectro ou *continuum* de instituições que possuem necessidades específicas, mas problemas comuns. Diferenciam-se umas das outras pela natureza de suas coleções, pelos objetivos de suas instituições e pelo público atendido. No entanto, para o referido autor, as diferenças entre essas instituições tendem a desaparecer com a era eletrônica.

De fato, pode-se verificar que a informatização e as novas possibilidades de geração e difusão de conhecimentos que ela oferece têm contribuído para transformar os espaços tradicionais de informação, pela descompartimentalização de processos produtivos anteriormente independentes e pelo compartilhamento de informações, uma tendência geral que tem sido observada nas organizações. No caso específico dos museus, essa tendência estimula a revisão de processos de produção e circulação de informações em busca de novas articulações que sejam mais produtivas e eficazes.

A documentação no museu: as origens

Os grandes museus foram concebidos com três grandes missões: educacional, voltada para o público em geral; pesquisa científica; disseminação da informação (a respeito dos objetos sob sua guarda). A atividade de documentação museológica surgiu em decorrência do desenvolvimento dos museus modernos – os grandes depositários de coleções históricas, etnológicas, científicas e artísticas –, quando meras listas de acesso se tornaram insuficientes e uma informação mais detalhada passou a ser necessária para administrar as coleções e reunir objetos para exposições especiais. Segundo Lenore Sarasan (1995, p. 189-196), a documentação foi vista, por décadas, como atividade secundária nos museus, se comparada às atividades de coleta e preservação. Não havia padronização: os registros eram criados ao gosto do curador da coleção e transmitidos por tradição oral. Utilizavam-se fichas manuscritas, que traziam informações incompletas ou obsoletas, pois, manualmente atualizados, esses registros exigiam recursos humanos e financeiros dos quais instituições sem fins lucrativos como os museus

não dispunham (Samuel, 1988, p. 142-153).

Em 1950, começaram a se formar grupos especializados no assunto em pauta dentro do Conselho Internacional de Museus (Icom, na sigla em inglês), como o Comitê de Documentação (Cidoc), um dos 25 comitês internacionais do Icom. O Cidoc preocupa-se basicamente com o desenvolvimento de padrões para a descrição de objetos e de vocabulários controlados que auxiliem nos trabalhos de documentação nos museus. Esses projetos tiveram apoio de organizações nacionais nos Estados Unidos e na Europa. Atualmente, o Cidoc conta com mais de 750 membros em 60 países e promove encontros anuais. A primeira prioridade de seus grupos de trabalho foi o levantamento e a análise dos padrões nacionais e internacionais de informação existentes. A partir dessa análise, vários projetos foram desenvolvidos nas diversas áreas, cobrindo obras de arte e objetos museológicos. Seus resultados foram publicados como diretrizes e submetidos aos profissionais de museus. Essas diretrizes têm como finalidade os objetivos-chave da documentação museológica: possibilitar o inventário das coleções, dar subsídios para o seguro das coleções, manter uma do-cumentação histórica das coleções e garantir o acesso às coleções e à informação existente sobre elas.

Além dessas iniciativas internacionais, foram gradualmente tomando vulto esforços regionais, locais ou individuais que contribuíram para a conscientização sobre a importância da documentação e sobre a necessidade de se desenvolverem esforços cooperativos. Padrões para objetos são diferentes de padrões para materiais bibliográficos, pois contêm uma grande quantidade de informação para a pesquisa. Além disso, a unicidade dos objetos de museu representa uma dificuldade a mais para a padronização e a implantação de sistemas de catalogação cooperativos.

Também se considera atividade de documentação em um museu o processo de registro visual ou digitalizado de obras e de eventos (exposições, cursos, oficinas etc.), com a finalidade de, no primeiro caso, preservar o original e dar acesso ao público interessado e, no segundo caso, ter um registro do evento e divulgá-lo.

A documentação da arte e sobre a arte

Tradicionalmente, a atividade de documentação no museu tem-se ocupado da informação relativa ao objeto ou obra de arte (sua história, seu significado, seu uso, suas características) e à sua trajetória (aquisição, empréstimos etc.). No entanto, as atividades de documentação *da* arte e *sobre* arte devem desenvolver-se baseadas em um modelo relacional que integre informações intrínsecas à obra de arte, informações extrínsecas sobre a obra (resultantes de pesquisa) e documentos textuais e iconográficos a ela relacionados. As atividades de documentação da arte e sobre arte são desenvolvidas de formas diferentes, de acordo com a formação e o interesse dos profissionais que atuam no museu. Além disso, há uma variedade de suportes – livro, artefato, obra de arte etc. – e, em decorrência, necessidades específicas de tratamento. No entanto, essas atividades de documentação têm em comum a mesma substância: a informação artística.

A informação que é objeto dessas atividades é definida por Andrew Roberts (1985) como docu-

mentação da coleção e documentação de apoio. Para esse autor, a *documentação da coleção* inclui a documentação *do* objeto (composta por dados intrínsecos, como a descrição física do objeto, e extrínsecos, como a trajetória da obra antes de sua aquisição pelo museu) e a documentação *sobre* o objeto (material bibliográfico, arquivístico e audiovisual). A *documentação de apoio*, por sua vez, incluiu: documentação da conservação, documentação de registros fotográficos, documentação biográfica, documentação institucional, documentação de eventos, documentação de atividades e documentação textual. Todas essas informações devem ser registradas e atualizadas e estar acessíveis aos interessados, pois constituem fontes indispensáveis à pesquisa e à difusão da coleção, bem como à geração de novos conhecimentos.

A pesquisa em artes visuais geralmente se inicia pela obra de arte, uma entidade não verbal, conforme observam Deirdre Stam e Angela Giral (1988, p. 117-119). Por outro lado, os sistemas de informação, informatizados ou não, repousam no elemento verbal – tanto a descrição da obra de arte como seus métodos de recuperação dependem da palavra. A falta de conexões naturais entre palavras e objetos artísticos, visto serem estes uma absoluta singularidade estético-temporal, é responsável pela dificuldade central, que é ligar o objeto de arte à informação.

Os elementos básicos da documentação tiveram origem na biblioteconomia. A própria terminologia dos sistemas de documentação museológica corresponde à da biblioteconomia.

Quando os museólogos começaram a perceber a importância da precisão no processo de documentação, também descobriram que o computador poderia oferecer uma solução aos problemas que enfrentavam

Apesar da grande influência da metodologia biblioteconômica, a maioria dos museólogos não aceita a comparação entre a catalogação bibliográfica e a do objeto, alegando que o objeto não tem página de rosto para dizer ao catalogador do que se trata e que o objeto fala muito pouco de si mesmo. De fato, no processo de documentação bibliográfica, os dados principais sobre o documento são extraídos dele mesmo. Em relação à documentação de uma obra de arte, que deverá servir ao historiador ou ao curador, por exemplo, os dados são, muitas vezes, externos à obra: sua origem, o histórico de suas exposições, dados sobre seus autores etc.

Há semelhanças e diferenças entre os processos de documentação bibliográfica e de documentação da obra de arte, da mesma forma que há diferentes níveis de tratamento tanto do documento bibliográfico como da obra de arte. Além da definição do autor e do título do trabalho, a catalogação bibliográfica envolve a classificação, a definição do assunto e a descrição física da obra. Essa é, em essência, a informação necessária também para a catalogação de um objeto ou obra de arte em um museu, embora esta seja freqüentemente bem mais complexa. De qualquer forma, a compreensão dos aspectos teóricos da classificação e da indexação é essencial para a organização de coleções museológicas.

Para Patricia Barnett (1988), a obra de arte pode ser enriquecida pela documentação do historiador e também pela documentação bibliográfica sobre ela. Podemos acrescentar ainda os registros icono-gráficos, que podem trazer outras leituras da obra de arte. Daí a importância de se relacionar informação e obra de arte no museu e a necessidade de alinhamento de conceitos e atividades das duas áreas para um trabalho cooperativo.

Em muitos museus, até hoje, a informação encontra-se dispersa e fragmentada nas diversas áreas. Em outras palavras, a informação relativa às obras é mantida pelo documentalista; a informação para pesquisa, pelos curadores; a informação para o público em geral, pela área educativa do museu; a informação documental, pelo arquivista; e a informação publicada, pelo bibliotecário.

As principais funções da área de documentação da arte no museu consistem em descrever a obra, registrar sua trajetória desde sua criação e agregar-lhe pesquisa, tornando essas informações disponíveis aos interessados. Já a principal finalidade do serviço de documentação, do arquivo ou da biblioteca é coletar informação pertinente ao acervo do museu, que permita sua identificação, descrição e interpretação, tornando-a acessível, de maneira organizada, ao corpo de colaboradores do museu e ao público em geral.

No entanto, com o aumento da demanda de informação por parte dos profissionais e do público e com a criação das bases de dados automatizadas, as fronteiras entre os diversos serviços tendem a desaparecer. Todas as áreas produzem e usam informação; portanto, todas são responsáveis por torná-la acessível.

A informatização

Quando os museólogos começaram a perceber a importância da precisão no processo de documentação, também descobriram que o computador poderia oferecer uma solução aos problemas que enfrentavam. No entanto, havia certa resistência em reconhecer que o controle das coleções era um problema que os bibliotecários já estavam enfrentando, com sucesso, há anos. A troca de informações entre esses profissionais era praticamente inexistente: em geral, não compartilhavam sua diversidade de experiências nem se beneficiavam mutuamente dela. Cada projeto era encarado como único, com seus próprios problemas, necessidades e soluções, e era tratado isoladamente.

As bibliotecas, particularmente as universitárias, há mais de 30 anos, começaram a adotar a automação para viabilizar seus objetivos e, rapidamente, se organizaram em redes. Isso implicou um árduo trabalho de padronização de descrição física e temática dos documentos e, também, de padronização de formatos eletrônicos de comunicação de dados. As bibliotecas de museus de arte iniciaram mais tardiamente seu processo de automação.

Nos museus, as primeiras tentativas de informatizar a documentação também datam da década de 1960. No entanto, nesses locais, o processo foi muito mais lento que nas bibliotecas, pois as dificuldades eram bem maiores. Além da resistência dos profissionais à mudança, fator que também estava presente nas bibliotecas, não havia padrões internacionais para a documentação museológica; o que havia eram padrões locais, que careciam da consistência necessária à informatização. Por outro lado, nos museus, ao contrário do que ocorria nas bibliotecas, o

estímulo à cooperação era, à primeira vista, menor: praticamente não havia duplicação de acervo, o que dificultava a catalogação cooperativa. Por essa razão, os profissionais não viam vantagens em desenvolver sistemas cooperativos de catalogação de objetos.

O surgimento dos microcomputadores foi um elemento facilitador da informatização de museus e bibliotecas, dando apoio a todos os tipos de atividades neles desenvolvidos, embora, nos museus, outras atividades, como as administrativas, tenham sido informatizadas antes da documentação museológica.

Nos últimos anos, muitos museus, no Brasil e no exterior, desenvolveram esforços no sentido de aprimorar a padronização da documentação sobre suas coleções e de rever seus sistemas manuais, a fim de implantar sistemas automatizados. Da mesma forma, tornaram-se mais conscientes da necessidade de manter inventários de suas coleções e dados estatísticos que orientassem seu planejamento e seus projetos. Por essa razão, muitos museus iniciaram programas de recatalogação de suas obras, buscando melhorar a qualidade da informação sobre a coleção para sua inserção em bancos de dados. Além disso, começaram a registrar a trajetória da obra – dados sobre aquisição, circulação, conservação, restauro etc. –, que antes não constituía preocupação dos documentalistas.

Os primeiros projetos de informatização pretendiam criar bases de dados que incluíssem toda a informação existente sobre todos os objetos para responder a todas as questões sobre a coleção (Sarasan; Neuner, 1983, p. 7). No início, muitos desses projetos não foram bem-sucedidos, em conseqüência, principalmente, da falta de preparo do pessoal de museu para as atividades de documentação, reflexo da pouca importância atribuída a essas atividades pela direção do museu, da falta de planejamento eficaz e da escolha de *softwares* inadequados.

Hoje, reconhece-se que não basta transcrever um sistema manual de informação para o computador e acreditar que tudo estará magicamente resolvido. Sabe-se que a eficácia de sistemas de informação automatizados depende, em primeiro lugar, da maneira como os dados estão estruturados na base, o que implica a adoção de formatos internacionais de comunicação de dados e o desenvolvimento de padrões de representação descritiva e temática das obras.

Todas as iniciativas descritas neste artigo indicam uma preocupação da área museológica com uma questão que, teoricamente, os bibliotecários têm procurado resolver há anos: a padronização, requisito fundamental para qualquer projeto cooperativo e para a informatização. À medida que o foco passe a ser a informação artística – *da* arte ou *sobre* a arte –, não se fará distinção entre o uso da informação nas diferentes áreas do museu ou da biblioteca. Isso favorecerá um movimento no sentido de romper as fronteiras ainda tão firmemente demarcadas na prática profissional tanto do bibliotecário como do museólogo. Embora já se tenha iniciado a cooperação entre os museus de arte em muitos países, ela é, paradoxalmente, quase inexistente *dentro do próprio museu*, ou seja, o trabalho integrado com a informação no museu de arte ainda é muito pouco desenvolvido.

Um estudo de caso no exterior

Em 1996, tive a oportunidade de desenvolver, nos museus de arte mantidos pela Smithsonian Institution, em Washington, DC, nos Estados Unidos, uma pesquisa

cujo objetivo era identificar as necessidades de informação dos profissionais daqueles museus e analisar o fluxo de informação no museu, com especial ênfase no papel do bibliotecário e na relação da biblioteca com os outros departamentos. É importante ressaltar que a situação da informação naqueles museus foi, alguns anos depois, modificada, em função da criação do sistema de informação da instituição. No entanto, é interessante trazer à discussão a situação que prevalecia naquele momento, pois casos semelhantes ainda podem ser observados em algumas instituições museológicas.

A pesquisa indicou que todos os profissionais que responderam aos questionários eram usuários das bibliotecas dos respectivos museus e se mostravam muito satisfeitos com o acervo e os serviços dessas bibliotecas. Revelou, também, uma atitude positiva dos profissionais em relação aos bibliotecários, freqüentemente por eles qualificados como competentes e eficientes. Por outro lado, explicitou que aqueles profissionais não desejavam que o papel da biblioteca dentro da instituição fosse modificado ou ampliado – isso sugere que não gostariam que o bibliotecário passasse a ter acesso direto a seus registros ou interferisse, de alguma maneira, em seus procedimentos.

A pesquisa confirmou que grande parcela da informação produzida no museu era invisível para a maior parte do pessoal e do público. Alguns profissionais responderam que a informação produzida nos diversos departamentos do museu estava disponível aos pesquisadores e, em alguns casos, ao público em geral. No entanto, procurar informação dentro de um museu muitas vezes significa uma busca de porta em porta. Isso implica muita perda de tempo sem a garantia da obtenção da resposta desejada, já que se passa a depender de regras, horários e disponibilidades individuais.

Os profissionais manifestaram-se favoráveis ao amplo acesso, pelo público em geral, ao acervo da biblioteca e às redes de informação, de forma que todos pudessem obter, com facilidade, a informação e os documentos desejados. No entanto, apontaram uma série de justificativas no sentido de não abrir ao público a informação sobre as coleções. As respostas mais comumente encontradas foram "razões confidenciais" ou "dados incompletos". Obviamente, a maior parte dessas justificativas poderia ser refutada: informação confidencial pode ser facilmente protegida com acesso limitado a determinados dados, sem a necessidade de se manter todo o registro escondido. Por outro lado, a informação é dinâmica por natureza: está sujeita a modificações à medida que se realizam novas pesquisas e se produzem novos conhecimentos. Nessa linha, pode-se afirmar que a informação disponível sobre a coleção é sempre incompleta, pois resulta de um processo de produção de conhecimento em que estamos sempre acrescentando novas descobertas e modificando opiniões anteriores. A informação disponível revela o que foi estudado até certo momento. Portanto, ela não é a interpretação final e definitiva de uma determinada obra de arte. O computador, que muitos temiam que pudesse "congelar" a informação, demonstrou que só veio agilizar esse processo. Uma possível explicação para a relutância dos profissionais que trabalhavam com o acervo em divulgar informações sobre as coleções pode ser decorrente de seu trabalho tradicionalmente isolado, baseado em fichas muito primitivas, e sem qualquer envolvimento

com serviços voltados ao público. Daí a insegurança em abrir o acesso a seus registros e o exacerbado sentimento de posse.

A pesquisa em museus norte-americanos permitiu um conhecimento mais aprofundado da complexidade das questões de informação e das relações de poder nos museus e preparou-me para os estudos de caso que, alguns meses depois, desenvolvi no Brasil, em museus de arte da cidade de São Paulo, e cujos resultados resumo, de forma genérica, a seguir.

Estudo de caso em museus brasileiros

As atividades de informação no museu ainda se desenvolvem de forma fragmentada, pois estão distribuídas em espaços "especializados" ou corporativos, que dificultam o livre fluxo da informação e seu acesso tanto pelos profissionais dos museus como pelo público.

Em decorrência disso, o intercâmbio de informação dentro do museu é precário, o que prejudica o desenvolvimento de projetos integrados e interfere no atendimento ao público. O público tem informações gerais sobre o museu, seu acervo e os eventos programados, por meio de cartazes, folhetos, publicações e pelo balcão de informações e, em alguns casos, até pela Internet. No entanto, muita informação ainda está 'escondida' nas áreas técnicas do museu e submetida às diversas jurisdições de cada uma dessas áreas.

As bibliotecas, embora tenham surgido praticamente junto com os próprios museus, possuem acervos pouco representativos, formados, na maioria dos casos, por doações ou por permutas com as publicações do museu.

Observa-se que a questão da atualização do acervo das bibliotecas dos museus de arte está diretamente relacionada a três fatores principais. O primeiro diz respeito à própria situação administrativa e financeira das instituições mantenedoras, que geralmente deixa muito a desejar. O segundo relaciona-se com a visibilidade que o museu consegue atingir no panorama cultural do país e do exterior. O terceiro, com o empenho de seu pessoal e da diretoria do museu no sentido de reforçar o acervo da biblioteca e os serviços por ela prestados, reconhecendo-a como um espaço de informação e de conhecimento indispensável ao bom cumprimento dos objetivos do museu, tanto na área de pesquisa como de educação e extensão.

Quanto à visibilidade, devo salientar que os museus mais relevantes têm procurado garantir seu espaço no panorama cultural nacional e internacional, condição hoje indispensável à sua sobrevivência. Tem havido esforços de *marketing* da instituição, diretamente relacionados ao empenho em mudar a imagem do museu, de forma a apresentá-lo como um espaço dinâmico, produtivo e estimulante à criação artística.

Para que a biblioteca possa, por seu turno, assegurar um espaço relevante dentro do museu, é preciso que ela se alinhe a esse esforço geral, atuando em consonância com as estratégias básicas definidas para o museu, mas também se articulando com outras unidades de informação fora da instituição. Essa sintonia dos objetivos e das ações da biblioteca com os objetivos e as ações do museu foi sentida, nas bibliotecas dos museus estudados, em graus que variam de acordo com o comprometimento dos bibliotecários com o museu e com a visão do diretor e dos museólogos em relação ao papel da biblioteca na

instituição. Na verdade, a biblioteca ainda é vista como área de menor importância, concentrando-se todas as prioridades em torno da coleção de arte. O próprio espaço físico destinado às bibliotecas nos museus denota, em geral, essa baixa relevância – é comum encontrá-las em locais distantes do fluxo de visitantes e inadequados à preservação de seu acervo.

Outra característica que se observa com freqüência em relação às bibliotecas dos museus de arte é o seu reduzido horário de funcionamento, geralmente inferior ao do museu, e raramente abrem aos sábados e domingos. O horário coincidente com o do museu pode ser tomado como um dos indicadores do vínculo da biblioteca com o museu e com o seu visitante, um reconhecimento de que é um serviço indispensável ao museu e cuja freqüência deve ser estimulada.

Notam-se divergências entre os responsáveis pelas bibliotecas estudadas quanto à questão da facilitação de acesso e receptividade ao usuário. Algumas restringem a freqüência a determinadas categorias de usuários, geralmente priorizando a formação acadêmica. Outras são abertas à consulta pelo público em geral, sem privilegiar determinados segmentos, mas limitam o número de usuários por período. Outras, ainda, acabam prestando atendimento utilitário e nem sempre especializado aos estudantes dos ensinos fundamental e médio – papel da biblioteca escolar.

São poucas as bibliotecas que apresentam número significativo de visitantes que, ao irem às exposições de arte do museu, acabam visitando a biblioteca apenas para conhecê-la e, estando lá, aproveitam para fazer algumas consultas. Isso ocorre quando a biblioteca conta com elementos facilitadores, entre eles horário de funcionamento compatível, localização estratégica dentro do museu, disposição física atraente de seu acervo (aliada à atração natural que um acervo de livros e revistas sobre arte desperta), integração às demais atividades do museu, como projetos de monitoria e cursos, por exemplo. Ressalte-se a importância da qualificação da equipe da biblioteca, que deve ser consciente de seu papel de mediador cultural no museu, uma vez que colabora para aprofundar a familiaridade desse público com o museu, com suas obras e artistas e com a arte em geral.

Odile Tarrête, responsável pelo centro de documentação da Direction des Musées de France, afirma que as bibliotecas de museu são praticamente desconhecidas pelo público e relata que, em 1994, uma pesquisa feita em cerca de 4 mil museus da Alemanha revelou que 90% dos respondentes não sabiam que os museus possuíam bibliotecas, embora todos as tivessem, algumas grandes, outras pequenas (1997, p. 44). Essa especialista é francamente favorável à abertura da biblioteca do museu ao público em geral e afirma que o conhecimento adquirido na biblioteca leva o visitante de volta ao museu, criando um movimento que integra os dois espaços e ajuda o museu a cumprir sua missão educacional.

Na maioria de nossas bibliotecas de museus de arte, o atendimento ao usuário é personalizado, pois o público é reduzido e, geralmente, especializado. Por essa razão, representa um enorme potencial, no sentido de colaborar na formação e no desenvolvimento do usuário não especializado, ou na orientação do pesquisador quanto ao uso das fontes de informação na área e à exploração dos recursos da biblioteca. No en-

tanto, são geralmente subutilizadas. Razões não faltam: acervos incompletos ou desatualizados; dificuldade de acesso aos documentos e à informação em virtude de processamento técnico inadequado do acervo, particularmente das coleções de catálogos de exposições e materiais não convencionais; falta de divulgação de seu acervo e serviços dentro e fora do museu; restrições ao uso do acervo; e falta de integração aos projetos do museu. Nenhuma das bibliotecas analisadas apresenta todos esses fatores reunidos, mas quase todas, em maior ou menor grau, muitas vezes por razões plenamente justificáveis, apresentam pelo menos uma dessas variáveis.

Em relação à área de documentação do acervo, as coleções de nossos museus de arte ainda não se encontram adequadamente documentadas: faltam dados sobre as obras, por falta de pesquisa; faltam registros documentais das imagens; faltam dados atualizados relativos à conservação das obras; e, além de tudo, faltam padrões que uniformizem os dados sobre as obras. Nenhum acervo está completamente catalogado, e a área de documentação, em nossos museus, apresenta uma carência crônica de pessoal, pelo fato de nem sempre ter contado com pessoal especializado que se encarregasse especificamente dessa área. Em algumas instituições, há uma responsabilidade difusa pela documentação nos museus: geralmente os profissionais ocupavam apenas parte de seu tempo no museu com atividades de documentação. Por essa razão, é difícil ver a documentação como um aspecto específico dentro da atividade museológica e avaliá-la como um centro de custo ou planejar seu desenvolvimento integrado como uma contribuição para um melhor gerenciamento dos recursos. Por outro lado, o pessoal que cuida da documentação em museus geralmente se situa em um nível organizacional que não lhe permite exercer grande influência sobre as instâncias decisórias da instituição.

Alguns museus já desenvolvem bancos de dados de seu acervo e aproveitam a oportunidade para rever a catalogação das obras antes de registrá-las na base de dados. Em outros, a informatização parece estar ainda muito distante, embora devessem estar se preparando para sua futura, mas inevitável, implantação.

Na área da documentação do acervo, é mais grave do que na biblioteca a questão da padronização dos dados de catalogação. As fichas das obras apresentam diferenças que variam de acordo com o momento em que a obra foi incorporada ao museu, mas muitas não seguem qualquer padronização.

Por outro lado, não há critérios objetivos que definam em que área deve ser mantida determinada coleção, sobretudo no caso de registros de imagens de obras do acervo, mas também de coleções especiais, como livros de artista ou reproduções de arte. Muitos museus, por não disporem de critérios para a catalogação de livros de artista, por exemplo, preferiram encaminhar o acervo à biblioteca, que, por sua vez, geralmente não está preparada para lidar com esse tipo de documentação. Da mesma forma, muitas vezes as fotos do acervo, que poderiam estar na biblioteca, são armazenadas na documentação, dificultando que o público as acesse.

Além disso, por não haver uma coordenação das atividades de tratamento da informação no museu em relação às novas tecnologias, à documentação das coleções e à biblioteca do museu, prevalecem projetos que, isolados, não têm fôlego suficiente para assegu-

rar sua continuidade. Os resultados alcançados são, quase sempre, parciais, e os benefícios não correspondem aos investimentos feitos.

Em decorrência da fragmentação das atividades dentro do museu, também não foram encontrados casos de projetos em parceria com outros museus ou com outras instituições culturais que pudessem contribuir para a documentação da arte, mais especialmente da arte brasileira.

A solução: um sistema integrado de informações para o museu

A informação é matéria-prima básica do museu, assim como da biblioteca e do arquivo, sendo, ao mesmo tempo, produzida e utilizada por todas as suas áreas – catalogação, pesquisa, curadoria, educação, publicações, biblioteca e administração –, que, para um desempenho eficaz, dependem de dados detalhados, precisos e atualizados sobre suas coleções, suas atividades, seus produtos, seus públicos, bem como sobre seus recursos humanos, financeiros, físicos, institucionais e materiais.

Por essa razão, é importante ver as atividades de informação de forma integrada, e não como um conjunto de atividades isoladas, e, além disso, perceber a informação como parte integrante do gerenciamento e do desenvolvimento do museu. Isso implica a formulação de uma política de informação para o museu que privilegie a ampla circulação de informações.

Segundo Elizabeth Orna (1987, p. 9), tal política se justifica pelo uso da informação por parte da alta administração. Lembra a autora que o investimento em novas tecnologias e no desenvolvimento de recursos humanos para o gerenciamento da informação não tem sido suficientemente explorado pelos altos níveis da administração. Também ressalta que, embora a maioria dos profissionais esteja consciente da importância de informações detalhadas e acuradas sobre a coleção, ainda são raros os museus onde o conhecimento e a tecnologia utilizados para a documentação apareçam integrados à política elaborada nos altos níveis de direção da instituição, instância em que se tomam decisões atinentes aos objetivos e às estratégias da instituição, à alocação de recursos financeiros e aos recursos humanos.

Para a referida autora, enquanto a informação for vista apenas como assunto para especialistas, distante das instâncias decisórias, será subutilizada, deixando de dar apoio a áreas em que seria fundamental. Por outro lado, o risco de empobrecimento do processo de tomada de decisão, por estar fundamentado em conhecimento incompleto ou impreciso, é perigoso, particularmente neste momento em que todos os museus passam por dificuldades financeiras para o atendimento das demandas e apresentam expectativas sempre crescentes. A falta de política pode levar a decisões imediatistas, estabelecidas em clima de escassez de recursos e intensa competição para obtê-los.

No campo dos museus, a idéia de uma política de informação, tanto em âmbito nacional como internacional, não foi suficientemente discutida. Os autores geralmente concentram-se nas políticas de gerenciamento de coleções, deixando de abordar políticas de informação globais para o museu de acordo com as quais os sistemas, as competências e o conhecimento estariam voltados ao gerenciamento das coleções e da documentação de forma a contribuir para

o gerenciamento da instituição como um todo.

A política de informação para o museu deve levar em conta suas especificidades. Por essa razão, a definição da missão e objetivos do museu, de suas metas e prioridades e de seus públicos constitui pré-requisito para a formulação da política de informação, que deve estar voltada à plena realização da missão e dos objetivos da instituição.

A inexistência de uma política de informação em nossos museus de arte decorre, muitas vezes, da falta de uma política para o museu e da escassez de instrumentos organizacionais: são raros os museus brasileiros que possuem regimento e organograma atualizados, ou mesmo objetivos claramente definidos.

A política de informação depende da missão e dos objetivos do museu. Desse modo, não pode haver uma que seja aplicável a todas as instituições. Para que seja adequada e eficaz, sua formulação deve levar em conta as especificidades do museu e procurar responder, de início, a algumas questões básicas:

- de que informação o museu necessita para cumprir seus objetivos estratégicos e operacionais?
- O que deve ser feito com a informação para que ela alcance esses objetivos?
- Quais os públicos a serem beneficiados?
- Que barreiras existem ao desenvolvimento e implantação de um sistema integrado de informações?

A política deve abordar a informação nas relações dentro e fora do museu. Dentro do museu, o sistema de documentação pode ser o motor de suas atividades de informação, deflagrador em potencial do desenvolvimento de outras formas de geração e do uso da informação no museu – por essa razão, precisa estar integrado às áreas de publicações, exposições, educação e outras. Para tanto, deve-se promover o intercâmbio de informação entre as equipes da documentação e de outras áreas que se ocupem da geração e do uso dos recursos informacionais, e a cooperação deve ser de mão dupla. Impõe-se, portanto, a quebra do corporativismo dentro do museu, bem como a superação de barreiras pessoais que dificultam a comunicação e inviabilizam o trabalho conjunto. Com isso, espera-se garantir informação de melhor qualidade em circulação e maior utilização do acervo e dos serviços pelos profissionais do museu e por seus diversos públicos.

Tive oportunidade de observar que, na maioria dos casos, o público do museu não é o público da biblioteca. Isso reflete a própria postura interna da instituição, na qual as diversas áreas e, em alguns casos, os diversos profissionais desenvolvem trabalho isolado. No entanto, também decorre da imagem que esse público tem de museu e de biblioteca como áreas independentes. Há pessoas que *usam* o museu (biblioteca, atividades, restaurante etc.), mas não o *visitam*.

Uma política de informação que também contemple as relações externas do museu exige a criação de estratégias para articulações e parcerias com outras instituições, tendo em vista o desenvolvimento de sistemas integrados, o uso compartilhado dos recursos informacionais e a possibilidade de ampliar e diversificar o atendimento.

A implantação dessa política é trabalhosa, e seus benefícios não são imediatos e nem fáceis de serem alcançados. Entretanto, uma vez alcançados,

representarão o uso integral e produtivo da informação e das competências do pessoal envolvido.

A implantação de uma política de informação que privilegie a ampla circulação de informações pressupõe que:

- os profissionais do museu assumam o compromisso de desenvolver atividades e projetos em equipes multidisciplinares;
- a diretoria e os profissionais do museu estejam convencidos de que a informação produzida nos vários setores do museu deva ser acessível aos interessados, tanto interna como externamente;
- a coleção de arte esteja documentada;
- a biblioteca e o arquivo do museu estejam organizados de forma adequada;
- a informação produzida internamente – resultados de pesquisas realizadas com o acervo ou de pesquisas de público, ou estatísticas, relatórios e planos de trabalho – esteja devidamente reunida, registrada e disponível aos interessados;
- sejam registrados, documentados e tornados disponíveis ao público processos e atividades desenvolvidos no museu, tais como cursos, eventos ou mesmo a documentação de um restauro;
- sejam desenvolvidos bancos de dados relacionais sobre a arte e os artistas representados no museu, ampliando o acesso do público a outras informações e outras obras que não façam parte do acervo;
- a produção e a circulação de publicações e impressos possam ser integrados ao circuito informacional do museu.

De todos esses pré-requisitos, difíceis de serem alcançados por nossos museus de arte, os dois primeiros merecem especial destaque, pois implicam, em muitas organizações, mudança de cultura. Pude observar, nos museus investigados, que a maioria dos projetos e atividades se desenvolve individualmente ou por pequenos grupos dentro da mesma área. Não foram encontrados grupos multidisciplinares desenvolvendo trabalhos conjuntos. Também nenhum dos profissionais dos museus estudados mencionou o desejo ou a necessidade desse trabalho integrado. É indispensável, portanto, quebrar barreiras corporativas, pela valorização da diversidade na composição da equipe do museu, de forma a possibilitar que os diversos profissionais contribuam com seus conhecimentos específicos, fruto de sua formação e experiências diversificadas. Encarar essa diversidade como força positiva deve ser um dos princípios da política de recursos humanos do museu, pois implica ações de integração que favoreçam o conhecimento da natureza e da amplitude das atividades dos diferentes profissionais do museu e estimulem projetos e atividades integradas. Com isso, desde que haja vontade política de ampliar o acesso à informação, haverá terreno seguro para o início de um projeto integrado de informação no museu.

É importante destacar que a implantação da política de informação deve permitir explorar ao máximo os recursos informacionais do museu, aprofundando o contato com seus públicos e procurando conhecê-los melhor a partir do levantamento de seus interesses e da compreensão de seus gostos e expectativas. Em conseqüência, o museu aumentaria a possibilidade de corresponder às necessidades de seus públicos.

Além disso, a implantação de tal política deve permitir identificar o não-público e, em decorrência, estimular a conquista de novos públicos, lembrando que o desafio a ser enfrentado pelos museus no século XXI passa pelo reconhecimento de que devem ser acessíveis a todos os cidadãos.

Considerações finais

O desempenho do museu está na dependência direta da qualidade da informação que oferece aos seus visitantes e ao público em geral e que constitui uma forma de promover e reforçar sua imagem institucional. Como indicadores de qualidade, devem-se considerar a disponibilidade e a facilidade de acesso a seus recursos informacionais e o grau de atualização e de precisão dessas informações.

Se o museu não facilitar o acesso à informação, sobretudo em uma instituição pública, estará negando às pessoas o direito de conhecer a coleção, que é um patrimônio público. Partindo-se do princípio de que o museu é constituído tanto pelas coleções físicas como pela informação sobre elas (cf. Case, 1988), os profissionais da informação precisam estar comprometidos com tal acesso. Por isso, os museus não devem apenas permitir, mas também encorajar o uso da informação por eles mantida e produzida. Se, por um lado, o acesso à informação expõe seus produtores à crítica, por outro, ajuda-os a serem mais amplamente conhecidos e valorizados.

Assumir o compromisso de dar acesso à informação exige o desenvolvimento de um trabalho cooperativo dentro do museu, voltado especialmente para a construção e disponibilização da *intellectual collection* mencionada anteriormente, que será o núcleo básico do sistema integrado de informações do museu.

O sistema, desenhado com base na política de informação, deve permitir o gerenciamento integrado de seus recursos pelas diferentes áreas do museu, o acompanhamento dos processos e o controle do fluxo da informação, desde sua geração até sua disseminação, de forma a evitar duplicação de serviços e de registros de dados e a contribuir para a maior eficácia e produtividade, bem como para a valorização da imagem pública da instituição. ◘

NOTAS

1. Este artigo é baseado no terceiro capítulo da minha tese de doutorado, (Almeida, 1998).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. *Por uma rearquitetura dos serviços de informação em arte da cidade de São Paulo*. 1998. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BARNETT, Patricia J. An art information system: from integration to interpretation. *Library Trends*, v. 37, n. 2, p. 194-205, outono 1988.

CASE, Mary (Ed.). *Registrars on record*: essays on museum collection management. Washington, DC: American Association of Museums, 1988.

FORD, Simon. The disorder of things: the postmodern art library. *Art Libraries Journal*, v. 18, n. 3, p. 10-23, 1993.

HOMULUS, Peter. Museums to libraries: a family of collecting institutions. *Art Libraries Journal*, v. 15, n. 1, p. 11-13, 1990.

ORNA, Elizabeth. *Information policies for museums*. Cambridge: MDA, 1987.

ROBERTS, Andrew. *Planning the documentation of museum collections*. Duxford, Cambridge: MDA, 1985.

SAMUEL, Evelyn K. Documenting our heritage. *Library Trends*, v. 37, n. 3, p.142-153, outono 1988.

SARASAN, Lenore. Why museum computer projects fail. In: FAHY, Anne (Ed.). *Collections management*. Londres: Routledge, 1995.

SARASAN, Lenore; NEUNER, A. M. *Museum collections and computers*: report of an ASC survey. Lawrence, KS: Association of Sistematics Collections, 1983.

STAM, Deirdre Corcoran; GIRAL, Angela. Introduction. *Library Trends*, v. 37, n. 2, p.117-119, outono 1988.

TARRÊTE, Odile. Hidden treasure: museum libraries and documentation centres. *Museum International*, n. 195, p. 43 -48, 1997.

museu visitado

Museu Paraense Emílio Goeldi

Museu Paraense Emílio Goeldi:

uma instituição científica em um museu

José Neves Bittencourt

JOSÉ NEVES BITTE

Exposição de exemplares da flora amazônica

Que tal percorrer, em um único espaço, um horto botânico e um jardim zoológico nos quais exemplares da flora e da fauna amazônicas encontram-se ao alcance dos olhos? E quanto a sentir cheiros, ouvir sons e ver maravilhas da maior floresta tropical do mundo e, de quebra, observar alguns monumentos do século XIX, instalados em recantos cheios de verde e de frescor? E o que acha de consultar a maior biblioteca brasileira de ciências naturais? Ou maravilhar-se com itens da cultura dos habitantes originais do Brasil? Ou conhecer um pouco do que antepassados muito distantes de nosso povo legaram à nossa época?

Basta visitar o Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), unidade de pesquisa vinculada ao Ministério da Ciência e Tecnologia. Situado na aprazível cidade de Belém do Pará, a apenas um grau de longitude sul da linha do Equador, o MPEG pode ser considerado uma das duas maiores instituições científicas voltadas para a produção, a guarda e a disseminação do conhecimento sobre a Amazônia brasileira (a outra é o Instituto de Pesquisas da Amazônia – Inpa, situado em Manaus).

O MPEG tem uma tremenda missão a cumprir: levantar temas, executar pesquisas e, a partir dos resultados, pôr à disposição das autoridades e da população subsídios para o desenvolvimento da região amazônica. Para fazer isso, o museu aborda uma vasta gama de especialidades, todas voltadas para a formação de conhecimento puro e aplicado sobre a flora, a fauna, o homem e o ambiente físico da Amazônia. Nos últimos 50 anos, essa gama de especialidades consolidou-se em torno de quatro grandes áreas: zoologia, botânica, ciências da terra e ciências humanas.

Uma instituição científica na Amazônia

O MPEG surgiu de uma idéia do naturalista Domingos Soares Ferreira Penna. Em 1866, esse erudito criou, em Belém do Pará, uma sociedade "philomática" (de "amigos do conhecimento"), voltada para estudar a Amazônia, levando em conta a falta de uma instituição voltada para o estudo científico da diversidade natural e humana da região. Essa sociedade de "amigos do conhecimento" seria o embrião do Museu Paraense de História Natural e Etnografia.

A fundação do museu, em 1871, coincidiu com o início do ciclo da borracha. A extração e comércio do látex trouxeram grande prosperidade para a região e tornaram a cidade de Belém uma espécie de "metrópole da Amazônia". Mas ainda levaria algum tempo para que a instituição se consolidasse, em virtude da difícil conjuntura política do último quarto do século XIX. Apenas em 1894, com a contratação do naturalista suíço Emílio Goeldi, então pesquisador do

Museu Nacional, no Rio de Janeiro, o Museu Paraense passou a funcionar plenamente.

Goeldi teve uma carreira longa e bem-sucedida em Belém do Pará. Deixou uma instituição consolidada, dedicada à pesquisa dos imensos recursos da Amazônia. Por volta de 1914, o museu já tinha formado grandes coleções sobre a flora, a fauna, o homem e o ambiente físico daquela vasta região, as quais serviam de base para as atividades da instituição, inclusive as museológicas.

Crise da borracha – tempos difíceis

Mantido, então, pelo governo do estado do Pará, o museu era suscetível às vicissitudes econômicas da região. A prosperidade da borracha durou até 1910, quando a maturidade das plantações asiáticas da Inglaterra (cuja criação configurou um dos primeiros casos conhecidos de biopirataria) tirou a competitividade do produto brasileiro e arruinou a Amazônia. O Pará, grande centro exportador da matéria-prima, viu-se duramente atingido, e o Museu Goeldi colheu as rebarbas da crise: todas as atividades científicas e educacionais foram interrompidas, e a equipe criada por Goeldi se desfez.

Nesse momento mostrou-se a solidez da instituição: o Parque Zoobotânico, praticamente a única atividade mantida, continuou sendo a principal área de lazer de Belém e as coleções científicas, já conhecidas mundialmente, não acabaram graças à dedicação da equipe. Mas não havia dinheiro nem pessoal para sustentar atividades científicas. Somente a partir de 1930, com a Revolução e o governo de Getúlio Vargas, o estado voltou a investir no Museu Goeldi, e o Parque Zoobotânico tornou-se prioridade do novo governo da região. Além de criar uma subvenção de cada município voltada para a manutenção do museu, o interventor Magalhães Barata tornou obrigatório o envio de espécimes animais para o parque. Assim, foram retomadas as atividades científicas.

MUSEU PARAENSE EMILIO GOELDI – SÃO PAULO: BANCO SAFRA, 1986. P. 9

Emílio Augusto Goeldi nasceu em Zurique, Suíça, em 1859. Estudou Zoologia na Alemanha com Ernst Haeckel. Em 1880, foi indicado pelo mestre para um cargo de pesquisador no Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Com a proclamação da República, acabou demitido, por causa de sua declarada simpatia pelo imperador d. Pedro II. Pouco depois, foi convidado pelo governador do Pará, Lauro Sodré, a reorganizar o incipiente Museu Paraense de História Natural e Etnografia, então fechado. Goeldi chegou a Belém em junho de 1894 e lá permaneceu até 1907. Ao longo de sua gestão, o Museu Paraense tornou-se referência no que diz respeito à pesquisa científica na América Latina, com uma importante equipe de cientistas de origem suíça e alemã. Em 1902, em virtude da influência que suas pesquisas tinham tido para a vitória brasileira no reconhecimento do Amapá como parte do território brasileiro, o Museu Paraense foi renomeado Museu Goeldi. Cinco anos depois, em 1907, Goeldi renunciou à direção da instituição, por conta de alegados problemas de saúde, mas não sem deixar importante obra científica. Morreu em Zurique em 1917.

As bases de uma moderna instituição

No período 1931–1946, o já denominado Museu Paraense Emílio Goeldi rompeu com a face de museu de história natural conformada por Goeldi. Administrada pelo advogado pernambucano Carlos Estevão de Oliveira, funcionário de carreira do governo do Pará, a instituição iniciou atividades de pesquisa aplicada. Programas experimentais de piscicultura, criação de animais de laboratório, taxidermia e coleções pedagógicas tiveram sucesso. Programas menores também foram implementados: publicações, couros, frutas e sementes, e até mesmo um desinfetante feito de extratos de plantas, o "Goeldina".

Por outro lado, a gestão de Oliveira não significou o recuo da pesquisa básica. Os "programas comerciais" só eram possíveis em virtude do conhecimento criado pela atividade científica, e esta se via impulsionada pelos recursos levantados com aqueles. O Parque Zoobotânico tornou-se uma referência nacional em termos de jardim zoológico e botânico e implementou as atividades museológicas do MPEG. As "excursões de campo" foram estimuladas e, como resultado, aumentaram de forma notável as coleções.

A coleção fotográfica é uma das 'meninas dos olhos' da equipe e está sendo reorganizada, para ampliar o acesso do público

O período que se seguiu à morte de Oliveira, apesar de marcado por grandes dificuldades, apontou alguns caminhos que se revelariam promissores, como a instituição das pesquisas arqueológicas conduzidas por Betty Meegers e Clifford Evans, cientistas do Smithsonian Institution, nos Estados Unidos – o que marcou, graças aos novos métodos, o início da moderna arqueologia brasileira.

No fim da década de 1940, embora o MPEG estivesse vivendo outra fase difícil, o interesse que a Amazônia passou a despertar nas principais nações do mundo, aliado à nova conjuntura internacional pós-guerra, trouxe novas perspectivas à instituição. A proposta de várias nações para a criação de uma instituição científica (o Instituto Internacional da Hiléia Amazônica) sob os auspícios da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), criada em 1946, significou uma redescoberta do valor da Amazônia, que passou a ser considerada de grande importância política e científica. Mas o governo não via o projeto com bons olhos e, como resposta, criou o Inpa, em 1951. Logo depois, um convênio assinado pelo governador do Pará pôs o Goeldi sob administração da nova instituição. A solução não foi a ideal, mas teve o mérito de possibilitar o prosseguimento das atividades científicas do museu.

Na década de 1970, as atividades científicas do MPEG tiveram notável incremento, com eventos, atividades e o lançamento do Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas da Bacia do Amazonas, em 1976. Mas o grande acontecimento da década foi a decisão de se construir um novo parque de pesquisas para a expansão das atividades científicas do museu, o Campus de Pesquisa.

O Museu Goeldi hoje

No ano de 1983, o Goeldi recuperou a sua autonomia, passando a ser uma unidade do CNPq. Desde então, dotado de independência administrativa, o museu tem afirmado, cada vez mais, sua vocação de instituição de

produção em ciências básicas, mas também em atividades museológicas e de disseminação do conhecimento. Segundo sua atual diretora, Ima Célia Guimarães Vieira, especialista em ecologia vegetal, conservação e manejo, desde a recuperação de sua autonomia institucional o MPEG tem conseguido expandir-se, o que se deve tanto ao apoio governamental como aos diversos convênios nacionais e internacionais que firmou. "É claro que os recursos nunca são totalmente satisfatórios, mas, desde que passamos para o Ministério da Ciência e Tecnologia, as coisas têm ido melhor", afirma. A diretora, que é pesquisadora do museu desde 1986, ressalta que é necessário levar em conta a grande estrutura da instituição, que chega a cerca de 300 cientistas, incluindo aqueles em processo de mestrado e doutorado.

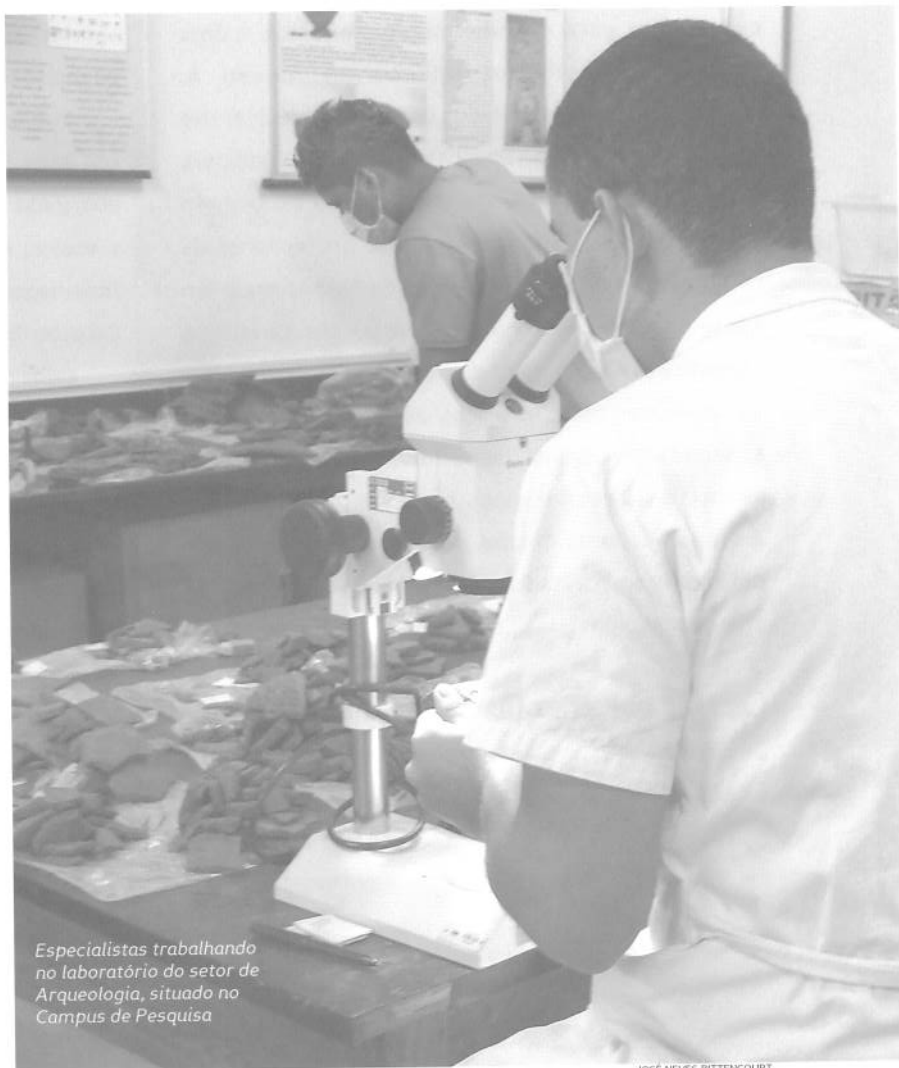
Quanto às instalações, não deixa de ser surpreendente visitar o MPEG, a começar pelo Parque Zoobotânico. Lá se encontra uma "Floresta Amazônica em miniatura", com algumas espécies animais vivendo livremente e outras, em cativeiro. O visitante se depara com animais e plantas que habitam o imaginário brasileiro: a onça-pintada, o peixe-boi, a vitória-régia, além das árvores gigantescas e o chão sempre coberto de folhas mortas. "Belém tem poucas opções de lazer, de modo que o parque acaba sendo um local quase obrigatório para a população. Recebemos, anualmente, mais de 300 mil visitantes e muitos deles já têm o hábito de vir passar o tempo livre aqui", informa Nélson Sanjad, especialista em história da ciência e atual assessor de comunicação social do MPEG. A intenção da equipe é que essa visitação significativa seja capturada para as atividades museológicas, como as visitas monitoradas ao parque e à exposição e os projetos de educação patrimonial e ambiental. Atualmente, estão em andamento uma nova exposição sobre a Amazônia e a instalação de outras exposições em um novo prédio – o que, segundo Sanjad, faz parte do momento de mudanças em que vive o museu.

Mas o entusiasmo dos pesquisadores não apaga os problemas que a instituição enfrenta. "Houve um crescimento desequilibrado entre o lado científico e o lado museu, e agora estamos vendo como compensar esse desequilíbrio", afirma Horácio Higuchi, atualmente responsável pela coordenação de Museologia. Biólogo, doutor em biologia orgânica e evolucionária, Higuchi é um exemplo da atual política do MPEG, de valorização das atividades museológicas, que incluem museografia e educação. Nesse sentido, as atividades científicas, além de gerarem diversificadas coleções, que alimentam o trabalho dos pesquisadores, geram grande quantidade de "duplicatas", chamadas de "coleção didática". Trata-se de exemplares principalmente da fauna amazônica montados e preparados para exposição, que ficam disponíveis para empréstimo externo e outras atividades.

Um projeto, entre os diversos conduzidos pelo Setor de Educação da Coordenação de Museologia, em que se destaca essa intersetorialidade, é o Clube do Pesquisador Mirim, criado para estimular nos alunos do ensino fundamental da rede belenense o gosto e a curiosidade pela ciência. Iniciado em 1997, já produziu resultados animadores. Com as crianças selecionadas, são formados grupos de trabalho, sempre abordando temas dentro das áreas de conhecimento abrangidas pelo museu, como *Fauna livre do Parque Zoobotânico*, *Belém, história e memória* e *Relações entre os seres*

vivos. São oferecidas atividades teóricas e de campo, e o grupo apresenta projetos no fim do processo. "Temos cientistas mirins que acabaram cursando graduação em área científica e até mesmo um que, atualmente, se encontra no Japão, cursando mestrado em ictiologia", conta, orgulhoso, o biólogo Luiz Fernando Videira, que é responsável pelo Setor de Educação.

A ciência em circulação

Os profissionais do MPEG concordam que o Goeldi é o "museu de Belém". Mas o museu de Belém sai da cidade? "Já estabelecemos boa relação com diversas comunidades fora de Belém e até podemos dizer que nossa presença se tornou importante em algumas delas, embora não seja unanimidade", conta Videira, referindo-se ao projeto Educação Ambiental e Patrimonial. O projeto teve como público-alvo uma comunidade ribeirinha, na região de Porto Trombetas (a uns 800 quilômetros de Belém), que incorporava elementos quilombolas, assentados sobre sítios arqueológicos identificados como de grande valor. A idéia era conscientizar a população local sobre a importância dos jazimentos arqueológicos e sobre as possibilidades de atuação da própria comunidade, a partir da realização de oficinas de artesanato e do desenvolvimento de práticas cooperativistas. Outra ação integrada foi a montagem do Barco da Ciência, uma exposição itinerante destinada a alcançar moradores de comunidades adjacentes. Em outubro passado, durante a Semana Nacional de Ciência e Tecnologia, o MPEG chegou a promover um "circuito fluvial" que abrangeu áreas de ecossistema litorâneo.

Especialistas trabalhando no laboratório do setor de Arqueologia, situado no Campus de Pesquisa

JOSÉ NEVES BITTENCOURT

Todas essas iniciativas visam divulgar as atividades do museu e levá-las até a população. "Levar o museu até o público, buscando formar professores

capacitados para a alfabetização científica, é uma forma de ampliar o alcance do museu e, principalmente, os resultados que se podem obter das atividades científicas", explica a professora Waldinete Conceição da Costa. Ela é idealizadora do projeto Alfaciência, que objetiva capacitar professores da rede pública de ensino do estado do Pará levando em conta os aspectos regionais que o caracterizam e visando a melhoria geral da qualidade de ensino.

Portanto, esses projetos demonstram como as atividades museais, transitando por seu campo específico, recorrem aos recursos científicos da instituição como forma de alcançar objetivos e potencializar resultados. "É uma forma de integrar as diversas equipes", explica o professor Higuchi.

Os três continentes do 'planeta Goeldi'

Se o MPEG tem uma "geografia", podemos utilizar a expressão "planeta Goeldi", em função de seu tamanho, de sua população de pesquisadores, especialistas e usuários, produtos e potencialidades.

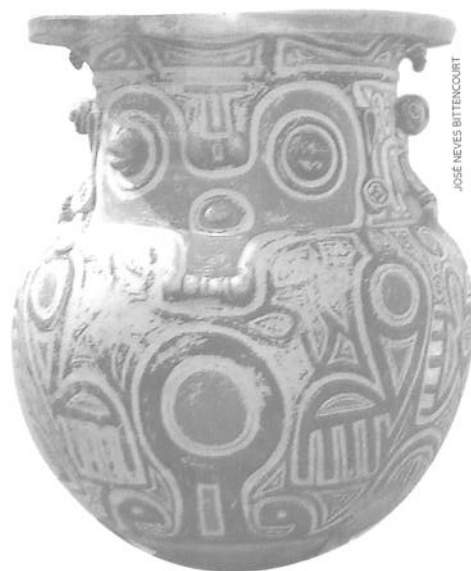
Podemos dizer que o "planeta Goeldi" divide-se em três "continentes". O primeiro deles já foi abordado: trata-se do Parque Zoobotânico. O segundo é maior, mais distante, mas nem por isso menos fascinante: o Campus de Pesquisa. O terceiro é a Estação Científica Ferreira Penna.

Concluído em 1983, o Campus de Pesquisa abriga os recursos científicos e de pesquisa da instituição: laboratórios, reservas técnicas, coleções de estudos, gabinetes de trabalho, cursos de pós-graduação, arquivo e biblioteca. Lá, abrigam-se os "recursos objetivos" da instituição: as coleções de estudos. Em ciências naturais, essas coleções constituem a "documentação" do pesquisador, visto que a construção e a demonstração de hipóteses baseiam-se, em grande medida, na observação e na comparação de espécimes recolhidos na natureza.

Curt Unkel "Nimuendaju" nasceu em Jena, Alemanha, em 1883. Mecânico de profissão, chegou ao Brasil em 1903 e se embrenhou nas florestas de São Paulo. Lá encontrou os guaranis, que o batizaram "Nimuendaju" – "aquele que fez seu próprio lar", em tupi-guarani. Durante os 40 anos seguintes, Curt Nimuendaju percorreu o país de cima a baixo, estudando cerca de 30 povos, sempre insistindo em aprender a língua local. Colaborou com museus alemães, suecos e brasileiros e com o Serviço de Proteção aos Índios (SPI). Sua obra, considerada uma das mais importantes na etnologia brasileira, resultou em mais de 50 livros. Tornou-se contratado do Museu Goeldi em 1913, quando fixou residência em Belém do Pará. Em 1940, a convite do diretor Carlos Estevão de Oliveira – com quem se correspondia desde 1930 –, organizou um mapa com as localizações originais, os deslocamentos e as migrações das tribos indígenas brasileiras. Esse foi o embrião do *Mapa etno-histórico de Curt Nimuendaju*, cuja elaboração foi seu último grande trabalho. Então maior etnógrafo em atividade no Brasil, ele morreu no ano de 1945, repentinamente, às margens do rio Amazonas.

Nesse sentido, as excursões de recolhimento de espécimes são muito importantes, assim como a preparação desses espécimes.

Entra-se no "continente Campus de Pesquisa" pela da Biblioteca Domingos Soares Ferreira Penna. Maior biblioteca científica da região e uma das maiores do país, em ciências naturais, é também a área de maior movimento de usuários no *campus*. Especializada nas áreas de conhecimento abrangidas pelo MPEG e em assuntos amazônicos, reúne mais de 27 mil livros, 6 mil títulos de periódicos científicos e outros milhares de jornais, folhetos e fôlderes. Notável é a maneira eficiente e, ao mesmo tempo, simpática como é recebido o usuário: uma bibliotecária-chefe sorridente e disposta a conversar, a saber exatamente as demandas do consulente, torna a consulta um prazer. Nessa biblioteca, o consulente pode até, durante algum tempo, "montar acampamento", utilizando pequenos escritórios que fornecem recursos para uma leitura mais confortável: escrivaninha, conexão para computador, acesso à Internet. Quanto tempo? Não muito, já que os gabinetes são poucos. "Mas a gente negocia", conta a bibliotecária-chefe, Fátima Petronilha Lemos Teles. O Arquivo do Museu Paraense Emílio Goeldi forma o outro braço do Departamento de Documentação e Informação, reunindo mais de 200 mil itens, dentre importantes coleções de documentos manuscritos, fotografias, filmes, material sonoro e audiovisual. A coleção fotográfica é uma das "meninas dos olhos" da equipe e está sendo reorganizada, de modo a ampliar o acesso do público usuário. Milhares de registros dão uma visão completa e complexa sobre a ciência na Amazônia, assim como de temas relacionados.

Vale lembrar que o "continente Campus de

JOSÉ NEVES BITTENCOURT

Urna indígena recuperada de um jazimento arqueológico

Pesquisa" é um espaço de excelência científica, e excelência científica só se consegue com cérebros e investimento. Nesse sentido, a formação de pesquisadores avançados, além de contar com orientadores de alta qualificação, é também apoiada por técnicos cuja experiência vem de décadas de atividades aplicadas. É o caso do técnico-restaurador Raimundo Teodoro, que atua no museu desde o início da década de 1980. Outro exemplo é o técnico em Arqueologia Daniel Lopes, um ultra-experimentado pesquisador de campo, profundo conhecedor da arqueologia no Pará e na Amazônia, que já percorreu de cima a baixo. Cada uma de suas explicações sobre os principais objetos da coleção de arqueologia é uma verdadeira tese, que demonstra não só o conhecimento, mas o envolvimento e o compromisso que essas pessoas têm com a instituição.

Mesmo os pesquisadores iniciantes contam com uma infra-estrutura surpreendente. O Campus de

JOSÉ NEVES BITTENCOURT

A "Rocinha", prédio centenário e monumento da cidade de Belém e da prática da pesquisa científica no Brasil, que atualmente sedia exposições

Na época de sua fundação, o Museu Paraense estava instalado em outro local, mas Emílio Goeldi considerou tanto o edifício como o terreno muito limitados para cumprir suas novas diretrizes. Em março de 1895, passou a ser usado um edifício que tinha sido comprado recentemente. Situado na estrada da Independência (hoje, chamada de Governador Magalhães Barata), número 22, o prédio central – conhecido como Rocinha – passou a ser a residência do novo diretor e o centro das atividades do museu: pesquisa e experiências, laboratórios, gabinetes, biblioteca e exposições públicas. O Parque Zoobotânico, que teve origem nesse sítio, tornou-se um dos endereços mais tradicionais de Belém, tanto por reunir uma grande coleção de espécimes da flora e fauna amazônicas como por oferecer à população suas agradáveis alamedas para descanso e lazer.

Pesquisa reúne diversos laboratórios, todos voltados para as áreas específicas abrangidas pelo MPEG: ecologia, botânica, invertebrados, ictiologia, herpetologia, antropologia, lingüística e arqueologia são algumas. Áreas aplicadas especializadas, formadas para apoiar as atividades principais, também se encontram lá, como microscopia eletrônica, sensoriamento remoto e datação de espécimes. "Temos quase todos os recursos que precisamos aqui. Quando não os temos, recorremos à universidade, como a Federal do Pará e a diversas outras, inclusive no exterior", conta a assistente de curadoria Alegria Benchimol. Uma das responsáveis pela enorme e importantíssima coleção de arqueologia do museu, a professora explica, enquanto mostra a reserva técnica de arqueologia, que os convênios firmados permitem que os pesquisadores tenham acesso às tecnologias mais avançadas de suas áreas.

Mas o "planeta Goeldi" tem ainda um último continente, quase como se fosse outro planeta: a Estação Científica Ferreira Penna. Situada em meio a uma área protegida, a Floresta Nacional de Caxiuanã (município de Melgaço, a cerca de 600 quilômetros de Belém), a Estação é responsável pela operação de 33 mil hectares da floresta, área cedida em comodato pelo Ibama. A base foi construída com recursos de um convênio com uma instituição de apoio do governo do Reino Unido, o Departamento para o Desenvolvimento Internacional (DFID), e ficou pronta em 1993. Lá são executados programas de pesquisa e ações de desenvolvimento comunitário, com a participação de instituições nacionais e estrangeiras. A estação recebe propostas externas

de pesquisas, que são submetidas a uma comissão científica institucional. E mesmo situada num lugar que pode ser chamado, sem exagero, de inóspito – cujo acesso é feito por via fluvial, num trajeto que dura cerca de 24 horas –, a Estação recebe, de maneira confortável e eficiente, os pesquisadores selecionados. Existe muita procura, inclusive dos profissionais do próprio MPEG: afinal, aquilo é a Amazônia em "estado puro".

Instituição científica, museu: onde está a diferença?

Uma visita ao Museu Goeldi renova, nos profissionais do campo museal, a confiança de que os museus em geral têm como instituição um futuro brilhante, fortemente associado ao estreitamento de laços com a pesquisa científica. Nesse caso, isso resulta da mútua compreensão de como as duas faces da instituição podem se complementar.

Essa associação gera, em primeiro lugar, a produção de coleções museológicas magníficas. Essas coleções, ajuntamentos de itens cuidadosamente registrados, classificados e estudados, têm alto valor para a instituição, por abastecer os cientistas de informações e por servir de base para a formulação de novas hipóteses. Quanto às coleções de estudos, principalmente no campo das ciências naturais, geram informações que podem ser aplicadas a outros itens, os quais poderão ser musealizados. Assim, tal circulação é bastante clara e exibe suas potencialidades nos projetos desenvolvidos pelo MPEG: a curadoria de exposições é entregue a cientistas, que se encarregam de estabelecer as diretrizes conceituais e orientar os trabalhos de elaboração dos suportes museográficos – estes a critério de uma equipe de museógrafos. Os projetos educativos também se abastecem, com excelentes resultados, de informações geradas pela atividade científica.

Nesse sentido, o MPEG não chegou ao ponto em que está por obra da exuberante natureza amazônica. Sua qualidade resulta de uma tradição de mais de um século de dedicação de várias gerações de pesquisadores e da consciência das autoridades estaduais e federais de que tal patrimônio não pode ser perdido.

Que fique, portanto, registrado: é imperdível uma visita ao Museu Paraense Emílio Goeldi. ◘

Entrevista com Ima Célia Guimarães Vieira, diretora do Museu Paraense Emílio Goeldi

Editores

A professora Ima Célia Guimarães Vieira é graduada em Agronomia e doutora em Ecologia pela Universidade de Stirling, na Escócia. Atualmente, é diretora do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), onde trabalha desde 1998. Paraense e belenense de coração, cientista por vocação e profissão, declara-se totalmente engajada com relação aos problemas e às perspectivas tanto de seu estado como da Amazônia. Ela recebeu a equipe de *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, em seu gabinete, no Parque Zoobotânico, e passamos um par de agradáveis horas conversando sobre diversos assuntos que tinham em comum o MPEG.

MUSAS – Professora, gostaríamos, antes de tudo, de saber um pouco sobre sua trajetória.

Ima Célia Guimarães Vieira – Nasci em Belém do Pará em 1960, e minha vida toda sempre foi nesta cidade. Em 1980, entrei para a Faculdade de Ciências Agrárias do Pará e me formei em Agronomia em 1983. No ano seguinte, entrei para o mestrado em Genética e Melhoramento de Plantas, na Escola de Agricultura Luiz de Queiroz (ESALQ/USP), em Piracicaba. Iniciei minha atividade em pesquisa em 1987, logo após ter concluído o mestrado. Quando voltei ao Pará, tornei-me bolsista de Desenvolvimento Científico Regional, o chamado DCR, do CNPq, lotada no Departamento de Botânica do Museu Paraense Emílio Goeldi. Desenvolvi estudos voltados ao entendimento da ecologia de plantas invasoras de pastagens na Amazônia oriental, especificamente no município de Paragominas. Fui contratada como pesquisadora do MPEG em janeiro de 1988. A partir de 1992 passei a cursar o doutorado em Ecologia, na Universidade de Stirling, na Escócia, e defendi a tese em julho de 1996.

M – Parece que sua ligação com o MPEG já vem de algum tempo...

ICGV – Minha ligação com o MPEG vem de muito longe, pois meu pai, além de professor universitário, foi servidor do MPEG na década de 1960. Freqüento o Parque Zoobotânico desde criança.

M – Como é a experiência de ser diretora de um dos maiores centros de pesquisas em ciências naturais do Brasil?

ICGV – Ser diretora do MPEG é um orgulho e um desafio, pois estamos em uma região com os menores índices de desenvolvimento humano do país. O MPEG ocupa um papel de destaque na trajetória da ciência e

tecnologia (C&T) no Brasil, em função do acervo que acumulou e dos avanços científicos nas áreas de ciências naturais e humanas aos quais se dedica. Por isso, é uma enorme responsabilidade dirigir um centro de pesquisa que tem uma missão ampla, forte e atuante nas questões de produção e comunicação do conhecimento – e que também deve dar respostas rápidas para colaborar com o desenvolvimento regional. Ser gestor público no Brasil é difícil, pois há enormes dificuldades na execução de ações e projetos, por força de restrições de orçamento, dificuldades administrativas, etc. Ao me apresentar como candidata à direção do MPEG, em resposta a um edital público do Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT), sabia das limitações que teria, mas tomei a decisão em postular esta posição de liderança e responsabilidade institucional por causa de um sentimento profundo de comprometimento com a Amazônia e por entender que os avanços deste país passam pelo desenvolvimento científico e tecnológico desta região tão rica em cultura, biodiversidade e recursos minerais.

M – Deve ser uma "pedreira", embora a senhora, ao que parece, esteja se saindo muito bem... Qual é a principal qualidade que um aspirante a diretor do MPEG precisa ter?

ICGV – O diretor de qualquer instituição pública tem que ser capaz de analisar criticamente situações, inovar e criar parcerias e projetos, assumir responsabilidades e liderar, com agilidade, flexibilidade e autonomia de ação. Qualquer pessoa com esse perfil poderia ser diretor do MPEG. Tenho tido vivência no âmbito de iniciativas de cooperação institucional em níveis regional, nacional e internacional; em atividades de treinamento e educação; em comitês técnico-científicos; em contatos e parcerias com representantes da sociedade civil organizada, dentre outros, e tenho o compromisso de contribuir para melhor consolidar relações paritárias com instituições de C&T nacionais e internacionais e torná-las mais participativas e propositivas. O MPEG tem um papel preponderante a desempenhar na região, vinculando a produção de conhecimentos sobre a Amazônia aos debates sobre o futuro da região e do país.

M – Fale das principais dificuldades que a senhora encontrou ao assumir a direção do MPEG.

ICGV – A principal dificuldade é lidar com um orçamento pequeno, que não tem acompanhado o crescimento da instituição, em termos de sua agenda de pesquisa e da infra-estrutura física que possuímos e que precisamos manter bem: um parque zoobotânico com 5 hectares no centro de Belém, um *campus* de pesquisa com 10 hectares e uma estação científica na Floresta Nacional de Caxiuanã, a 400 quilômetros de Belém. Nosso orçamento atual, que é apertado, deveria

ser no mínimo três vezes maior para que pudéssemos manter a instituição de forma adequada e proporcionar aos servidores atualização de conhecimentos, treinamento e capacitação em gestão de C&T. Outra dificuldade é o tamanho atual da equipe de pesquisadores e técnicos, que não atende à enorme demanda da região para pesquisa e formação de recursos humanos.

M – Quais são as perspectivas do MPEG para o futuro, considerando o médio e o longo prazos?

ICGV – As perspectivas do MPEG para o futuro são boas. Finalizamos nosso planejamento estratégico e elaboramos um plano diretor para cinco anos, com eixos de ação bem definidos nas áreas de pesquisa, comunicação e gestão administrativa. Esperamos contar com o apoio do MCT para a execução desse plano. Do ponto de vista institucional, temos participado intensamente da discussão sobre um programa estratégico para a Amazônia, onde o MPEG tem um papel muito importante. Temos atuado em arranjos de grupos de pesquisa em rede, o que tem garantido a participação do MPEG em programas nacionais com temática multidisciplinar, como biotecnologia, modelagem ambiental, mudanças climáticas, entre outros. Na área de comunicação, estamos viabilizando dois novos espaços expositivos: um prédio histórico, construído no século XIX, totalmente restaurado e adaptado para receber nossa exposição de longa duração, e o Centro de Exposições Eduardo Galvão, que está em vias de ser construído no Parque Zoobotânico, com duas grandes salas para mostras de longa e média duração. Esse complexo expositivo fortalecerá o grupo de museologia e comunicação do MPEG, que é fundamental para permitir o acesso da sociedade às informações científicas nele produzidas e ao próprio acervo da instituição. Em longo prazo, o MPEG deve vislumbrar ser uma instituição de referência como executora de pesquisa científica de alto nível e de ações que visem ao melhor entendimento sobre a diversidade biológica e cultural da Amazônia, influindo nas tomadas de decisão acerca do registro, da conservação e do uso sustentável da fauna, da flora e dos ambientes regionais. Isso só será alcançado com o fortalecimento da infraestrutura e logística institucionais, com a gestão planejada e participativa, com a definição e o funcionamento eficiente de programas de pesquisa e de comunicação científica, com o acúmulo extenso e profundo de conhecimentos e saberes, com a formação de recursos humanos de alto nível e com a promoção de parcerias entre entidades governamentais e a sociedade civil.

'O Goeldi é um ícone cultural de Belém. Recebemos cerca de 300 mil visitantes por ano. Na maioria, moradores, estudantes e professores da cidade'

M – Como a senhora vê a relação do MPEG com a cidade de Belém?

ICGV – O MPEG é um ícone cultural de Belém. Recebemos cerca de 300 mil visitantes por ano. Na maioria, são moradores, estudantes e professores de Belém, que não apenas se identificam com a instituição, como exigem dela a manutenção do Parque Zoobotânico.

M – A população belenense é um agente ativo na dinâmica institucional?

ICGV – Por motivos históricos, houve uma apropriação do MPEG pela população de Belém. Como exemplo, basta citar que o muro do MPEG é um dos poucos da cidade preservados pelos pichadores, o que demonstra o respeito e o carinho dos habitantes pelo lugar. Até pouco tempo atrás, quando não existiam muitos museus na cidade, *ir ao museu* significava ir ao MPEG. Mantemos vários serviços educativos para a população e criamos, há dois anos, uma ouvidoria para ampliar os canais de comunicação entre os usuários e a direção da instituição.

M – É interessante observar que o MPEG é uma instituição de pesquisa que incorpora um museu. Historicamente, entretanto, o museu deu origem à instituição de pesquisa. Atualmente, como a senhora vê a relação museu/instituição de pesquisa avançada?

ICGV – Não vejo uma relação dicotômica ou hierárquica entre as atividades de pesquisa e de comunicação no MPEG. Ao longo do tempo, uma ou outra atividade prevaleceu, mas isso ocorreu muito mais em razão de contingências históricas do que de uma decisão política. Atualmente, ambas são atividades-fins da instituição, assim como a conservação do acervo.

M – Pode-se então dizer que se trata de uma relação harmônica?

ICGV – É claro que existe uma tensão entre essas atividades, principalmente quando se disputam os parcos recursos orçamentários, mas isso ocorre em qualquer museu de ciências do mundo. No nosso caso, a área de pesquisa é maior em termos de pessoal e de infra-estrutura, pois há uma grande demanda por conhecimento científico na Amazônia, e a instituição precisava se consolidar, nos últimos 20 anos, como centro de produção de conhecimentos. Contudo, isso não exclui ou diminui a responsabilidade social do MPEG no sentido de intensificar sua ação educativa, buscando um diálogo maior com diversos setores da sociedade brasileira, em especial a amazônica. Com esse fim, estamos envidando um enorme esforço para revitalizar nossos espaços expositivos e integrar nossos serviços educativos, e assim dar um salto para colocar o MPEG no contexto atual de discussão sobre o papel dos museus.

M – A senhora concordaria se eu propusesse que chamássemos, daqui para diante, os aspectos museais do MPEG de "museu do Museu Paraense Emílio Goeldi"? Ou não podemos pensar nessa separação entre atividades de pesquisa e atividades museais?

ICGV – Não concordo com a separação. A pesquisa científica também é uma atividade museal. Devemos ter um *continuum* de atividades que inclua a pesquisa, documentação, conservação, educação e comunicação. Devemos incentivar reflexões e práticas inovadoras, que não coloquem em oposição a produção de conhecimento e a museologia, que integrem pesquisa, acervos e a dinâmica sociocultural da região. Temos várias experiências nesse sentido a relatar no MPEG, como exposições montadas por pesquisadores no interior do estado, nas comunidades que serviram de fonte de informações para estudos.

M – Quais são os principais projetos do MPEG na área de museologia?

ICGV – Neste ano reinauguramos nossa exposição de longa duração, depois de quase quatro anos fechada, com apoio da Vitae e do CNPq. Demos início à construção de um novo centro de exposições com 1.200 metros quadrados, custeado pela Finep e pela Secretaria de Inclusão Social do MCT. Esse centro permitirá a montagem simultânea de duas mostras e reunirá as condições necessárias à segurança do acervo e à satisfação dos visitantes. Uma das salas abrigará o acervo arqueológico e etnográfico, incluindo a coleção do extinto Instituto Cultural Banco Santos, cuja guarda foi concedida ao MPEG pelo Iphan. Com o apoio da Advocacia Geral da União, esperamos derrubar uma decisão judicial equivocada, que mandou incorporar essa coleção ao patrimônio da Universidade de São Paulo.

M – Podemos supor que o Parque Zoobotânico, com sua importância para a cidade, também estará nesse processo todo...

ICGV – Sim, a modernização do parque, o mais antigo do gênero no país, inaugurado em 1895, é parte importante do projeto. Já realizamos alguns avanços, principalmente nas questões sanitárias e na infra-estrutura para manejo de animais, mas ainda há muito que fazer. Por exemplo, precisamos implementar uma grande reforma no aquário e nos ambientes aquáticos, bem como melhorar nossos serviços aos usuários do parque. Nesse projeto, temos contado com o apoio da Companhia Vale do Rio Doce, importante parceria que esperamos ver ampliada em breve.

Finalmente, estamos estruturando núcleos de serviços educativos na instituição, os quais deverão integrar projetos que têm atuado de forma isolada. Esses núcleos trabalharão com distintos públicos e se especializarão em determinadas atividades, como as visitas monitoradas ao Parque Zoobotânico e às exposições, a produção de material didático, a manutenção de coleções didáticas, a capacitação de professores e o treinamento de estudantes. Nessa área, nossos maiores parceiros são as secretarias de educação do estado do Pará e do município de Belém, as instituições de ensino e pesquisa locais, a Texaco, o Instituto C&A, a Petrobras, o Unicef, o CNPq, a Conservation International do Brasil, a Rede Brasileira de Jardins Botânicos e a Botanical Gardens Conservation International.

M – O que o MPEG espera do Sistema Nacional de Museus?

ICGV – Maior apoio governamental para essas instituições, incluindo a criação de linhas de financiamento para as atividades museais; maior visibilidade para os museus brasileiros, para os projetos que desenvolvem e os acervos que mantêm; criação de oportunidades para trabalhos em rede e troca de experiências; e, na ponta do processo, maior envolvimento da população com os museus. ◘

A 'simpatia do povo' pelo Museu Paraense: raízes históricas

Nelson Sanjad

No fim do século XIX, os moradores de Belém reagiram com grande curiosidade ao horto botânico e ao jardim zoológico construídos pelo governo do estado do Pará na periferia da cidade. O zoólogo suíço Emílio Goeldi (1859–1917), contratado em 1894 para reformar o Museu Paraense de História Natural e Etnografia, concebeu e comandou pessoalmente esse mundo de ciência e civilização, onde conviviam prédios com linhas neoclássicas, *art nouveau* e autênticos chalés suíços; onde canteiros de palmeiras amazônicas dividiam espaço com jaulas e gaiolas de ferro fabricadas na França; onde tanques para peixes e plantas aquáticas lembravam a forma de famosos lagos europeus, como o Maggiore e o Cáspio; e onde exposições, monumentos, fontes e mirantes fantásticos distinguiam o ambiente de qualquer outro lugar existente na cidade.

Desde o primeiro ano, os índices de visitação no novo parque do Museu Paraense foram expressivos, confirmando as expectativas do diretor. Nos dias da semana em que o museu abria ao público (quintas-feiras e domingos), milhares de pessoas acorriam ao jardim zoológico para ver onças, jacarés e tamanduás, a uma distância bem próxima das mãos. A freqüência crescente de público fez com que Goeldi concluísse ser "inegável que o povo amazônico possui pronunciado amor pelos animais vivos característicos da região e que não há classe social alguma que faça exceção desta regra" (Goeldi, 1897, p. 262). Eram, portanto, os animais vivos que atraíam os moradores da cidade, um público urbano que já tinha pouco contato com o mundo natural e que era formado, em grande parte, por imigrantes de outros estados e países.

Por exemplo, em 1895, com apenas quatro meses de funcionamento, o novo Museu Paraense registrou mais de 40 mil visitantes. Em 1900, mais de 90 mil pessoas estiveram no lugar e, em 1907, mais de 120 mil, média que se manteve nos anos seguintes. Esses números – que contrastam não apenas com os do Museu Paraense antes da reforma, quando algumas centenas de pessoas o visitavam a cada ano, mas também com os de outros museus brasileiros da época, cujos índices sequer atingiam a metade dos registrados por Goeldi – foram mantidos ao longo do tempo em parte pela contínua renovação e diversificação do plantel, com animais e plantas trazidos do interior pelos coletores do museu e doados por diversos moradores. Goeldi fazia questão de anunciar as "raridades" do museu e a reprodução em cativeiro de diversas espécies. Pessoas amontoavam-se para ver filhotes de onças, garças e emas nidificando, o peixe pulmonado nadando (exaltado como o único exemplar vivo do mundo exposto em um museu). Outras ficavam até tarde da

noite, com a anuência do diretor, aguardando o florescimento da vitória-régia.

O sucesso de público era devidamente explorado por Goeldi. Assim, em 1896 ele chamou a atenção para o fato de metade da população da capital (cerca de 100 mil pessoas) ter visitado o museu. No ano seguinte, comparou os índices do Museu Paraense com os do Museu Nacional, afirmando que o primeiro "tem tanta freqüência numa semana e com dois dias de exposição, como o referido estabelecimento congênere na Capital Federal num mês e com três dias de exposição". Portanto, a única explicação plausível para os números que apresentava era que o "Museu Estadual criou raiz e adquiriu positiva simpatia por parte do povo" (Goeldi, 1900, p. 51).

Para uma instituição que tentava se consolidar na burocracia estadual, atrair e cativar a população da cidade era fundamental para a obtenção de recursos. Em 1900, após alardear um novo recorde de público, quando 2.920 pessoas visitaram em um único dia a mostra de fotografias e desenhos que organizou durante os festejos do 4° centenário da descoberta do Brasil, Goeldi estipulou o orçamento do museu para o ano seguinte pronunciando-se como se estivesse num palanque: "Hoje podemos garantir que, perante o foro de um plebiscito aqui no Pará, poderíamos augurar uma tremenda vaia para quem ousasse publicamente hostilizar a instituição [...]" (Goeldi, 1902, p. 274).

Contudo, o grande afluxo de pessoas gerou conflitos que não estavam previstos no mundo civilizado de Goeldi. Em primeiro lugar, os decorrentes dos "maus hábitos" do povo, que não respeitava a "tranqüilidade" e o "sossego públicos" e, também, não conseguia organizar-se para ter acesso às dependências do museu de maneira "compatível com os princípios democráticos". Até que o público fosse disciplinado, Goeldi pediu a instalação de uma "patrulha" no portão do museu (Goeldi, 1897, p. 285). Passados alguns anos, o diretor ainda se queixava dos recalcitrantes, que maltratavam os animais "com a inseparável bengala" e agrediam os funcionários, mas estes – esclarecia a tempo – eram "geralmente pessoas do povo" (Goeldi, 1901, p. 127).

Diante desse quadro, Goeldi recebeu queixas de muitas famílias incomodadas com a indisciplina e o acotovelamento costumeiro dos domingos e feriados. Para satisfazer a esse público mais exigente, o diretor criou, em 1902, o "dia de famílias". Passou a abrir o museu mais um dia na semana, às terças-feiras, destinado ao "público sensato", ou seja, àqueles que preferiam "visitar o estabelecimento em ocasião em que é exercido um certo peneiramento social [...]" (Goeldi, 1906, p. 492-493). Apenas pessoas acompanhadas de suas respectivas famílias e convenientemente vestidas poderiam ter acesso às dependências do museu, ou seja, a partir desse ano, pressionado pela sociedade com nome e sobrenome, o diretor deixou seus princípios democráticos de lado e passou a segregar o público do museu de acordo com a classe social.

A distinção dos públicos do museu mostra como o espaço construído no seu interior foi apropriado de diferentes maneiras pelos vários estratos sociais da cidade de Belém. Se, por um lado, o povo acotovelava-se e amontoava-se para ver os animais, por outro as famílias freqüentavam o museu em passeios, usufruindo a estética cosmopolita da colônia científica erguida por Goeldi. Esse é um elemento fundamental

JOSÉ NEVES BITTENCOURT

Parque Zoobotânico, sítio original do Museu Goeldi

para entendermos o apoio que a instituição teve entre os dirigentes políticos do Pará. Seja como local para a distração ou instrução das massas, seja como ambiente para a formação da identidade da elite local, o Museu Paraense foi construído como um poderoso instrumento de sociabilidade e de propaganda do estado, numa época em que os primeiros governos republicanos acreditavam estar fundando uma nova sociedade. ◘

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GOELDI, Emílio. A. Relatório apresentado ao Sr. Dr. Secretário da Justiça, Interior e Instrução Pública, referente ao ano de 1902, pelo Diretor do Museu. *Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia*, Belém, 4(4): 467-509, 1906.

__________. Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Paes de Carvalho, Governador do Estado do Pará, pelo Director do Museu Paraense de Historia Natural e Ethnographia, referente ao Anno de 1900. *Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia*, Belém, 3(3/4): 255-275, 1902.

__________. Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Paes de Carvalho, Governador do Estado do Pará, pelo Director do Museu Paraense de Historia Natural e Ethnographia. Anno de 1899. *Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia*, Belém, 3(2): 105-134, 1901.

__________. Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. José Paes de Carvalho, Governador do Estado do Pará, pelo Director do Museu Paraense. *Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia*, Belém, 3(1): 1-53, 1900.

__________. Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Lauro Sodré, Governador do Estado do Pará, pelo Director do Museu Paraense. *Boletim do Museu Paraense de História Natural e Etnografia*, Belém, 2(3): 257-287, 1897.

museLâNeA

= artigos +
escritos +
novidades +
possibilidades +
projetos +
museu

Museu

Aljor

Museu é vida
Museu da vida

Museu é comunicação
Museu da televisão

Museu é arte
Belas artes

Museu é alegria
Museu da poesia

Museu é transporte
Museu dos esportes

Museu é samba
Cidade do samba

Museu é porto musa das tigresas
Museu da língua portuguesa

Museu é futuro presente
Museu do inconsciente

Museu é memória
Museu da história

Museu é barco nau
Museu do carnaval

Museu é preservação
Museu da educação

Museu é faca e chão
Museu da aviação

Museu do desassossego
Roubaram o acervo

Museu aberto
Museu do roberto

Escreva assina sina
Museu da esquina

Museu é sabedoria
Museu da filosofia

Museu guardião das idades
Museu da cidade

Museu de tudo
Museu do porto
Museu sem osso

Museu é legal
Viva o museu imperial
Não esqueçam de saudar o da coisa pública
Museu da república

Museu é conflito
Museu do exército
E dos aflitos

Museu histórico
Museu eco local
Museu nacional

Museu da palavra e do palavrão
Casa de banho de d. joão

Museu das águas cristalinas
Museu da medicina

Museu é transmissão e transparência
Salve o museu da ciência

Museu naval
Museu aeroespacial

Museu do índio
Museu do negro
Folclore
Trem

Tem tantos museus
Maravilhosa cidade
Que felicidade

20 de março de 2006.

Ministério da Cultura e Iphan lançam Revista do Patrimônio *sobre museus*

No último dia 11 de abril, o Museu da República (RJ) sediou o lançamento da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* de número 31. Com o tema "Museus: antropofagia da memória e do patrimônio", a publicação foi organizada pelo museólogo Mário Chagas, coordenador técnico do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan, e editada por Ana Carmen Jara Casco.

A Revista conta com textos de Cláudia Márcia Ferreira, Denise Grispum, José Neves Bittencourt, José Reginaldo Santos Gonçalves, Lauro Cavalcanti, Luciana Sepúlveda Koptcke, Lygia Martins Costa, Maria Cristina de Oliveira Bruno, Maria de Lourdes Parreiras Horta, Mário Chagas, Mário de Andrade, Myriam Sepúlveda dos Santos, Oswald de Andrade, Paul Valéry, Regina Abreu, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Rui Mourão, Theodor Adorno, Vera Tostes e Walter Benjamin.

Composta por 316 páginas de artigos e ilustrações, a publicação pode ser adquirida pelo *site* do Iphan: www.iphan.gov.br

Museologias possíveis:

"a novidade do Brasil não é só litoral"

Cícero Antônio F. de Almeida

Em *Bye Bye Brasil*, filme de Cacá Diegues, um casal de artistas mambembes e um sanfoneiro formam a Caravana Rolidei, que percorre a região Norte do Brasil, transportada em um velho caminhão. O grupo busca um país imaginado romanticamente, "sobrevivente" das pressões exercidas pela cultura de massa irradiada a partir das grandes metrópoles. No caminho dos artistas, no entanto, estão as cada vez mais numerosas antenas de TV, ou "espinhas de peixe", expressão utilizada pelos protagonistas em função da semelhança das formas. A televisão, com sua enorme capacidade de se capilarizar pelo país, começava a alterar padrões tradicionais de vida, a moldar novos comportamentos. Em uma das cidades visitadas, já cansados da concorrência das "espinhas de peixe", os artistas simulam uma mágica (na verdade, um curto-circuito provocado) que destrói um aparelho de TV localizado na praça principal. Só assim roubam a atenção da população – até então magnetizada pela imagem

CÍCERO ANTÔNIO F. DE ALMEIDA

Casa de Chico Mendes, Xapuri (Acre). O ambientalista foi assassinado em sua residência em 22 de novembro de 1988, depois de anos lutando contra a exploração predatória da Floresta Amazônica e pela afirmação de seus povos

de uma telenovela –, que poderia, a partir daquele momento, prestar atenção nos artistas da caravana e em suas velhas e ingênuas brincadeiras.

As "espinhas de peixe" como metáforas da imposição cultural a partir da grande expansão da televisão no Brasil há muito foram superadas pelas parabólicas, TVs a cabo, Internet e outros tantos aparatos de comunicação. O Brasil está bastante diferente de 1979, quando *Bye Bye Brasil* foi lançado, e mais de 80% de sua população vive nos centros urbanos. Até mesmo nossos índios já vivem, em sua maioria, em áreas urbanas, concentrando-se nas periferias pobres, conforme constatou, em 2000, censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

Transpondo para a atualidade o cenário de *Bye Bye Brasil*, podemos imaginar, por um lado, o fortalecimento das tecnologias que promovem a hegemonização de hábitos e costumes, mas, ao mesmo tempo, precisamos reconhecer que esse complexo tecnológico possibilitou a formação de poderosas "pontes", permitindo que suas extremidades se (re)conheçam e se influenciem mutuamente, reduzindo a antiga dicotomia existente entre as chamadas culturas do "interior" e da "capital", "rural" e "urbana". O desejo de buscar um Brasil interiorano quase puro, primitivo, de valores culturais endógenos, sem a influência da televisão ou de outras mídias, não convenceria mais como um bom argumento cinematográfico. Se o Brasil ainda concentra capital financeiro e simbólico nas grandes cidades, questão que se reflete nas estruturas diferenciadas de saúde, educação e lazer, também é verdade que estão sendo promovidas novas experiências e novas alternativas fora dos eixos metropolitanos consagrados, especialmente no campo da cultura. E isso não significa nem perda nem emulação cultural, mas um novo estágio ocupado pelas pequenas populações e pequenas cidades no cenário criativo em nosso país.

CÍCERO ANTÔNIO F. DE ALMEIDA

O Museu do Xapuri está instalado no prédio da antiga prefeitura e foi inaugurado em agosto de 2005. Organizado a partir de uma coleção particular, reúne referências sobre a economia e a sociedade da região

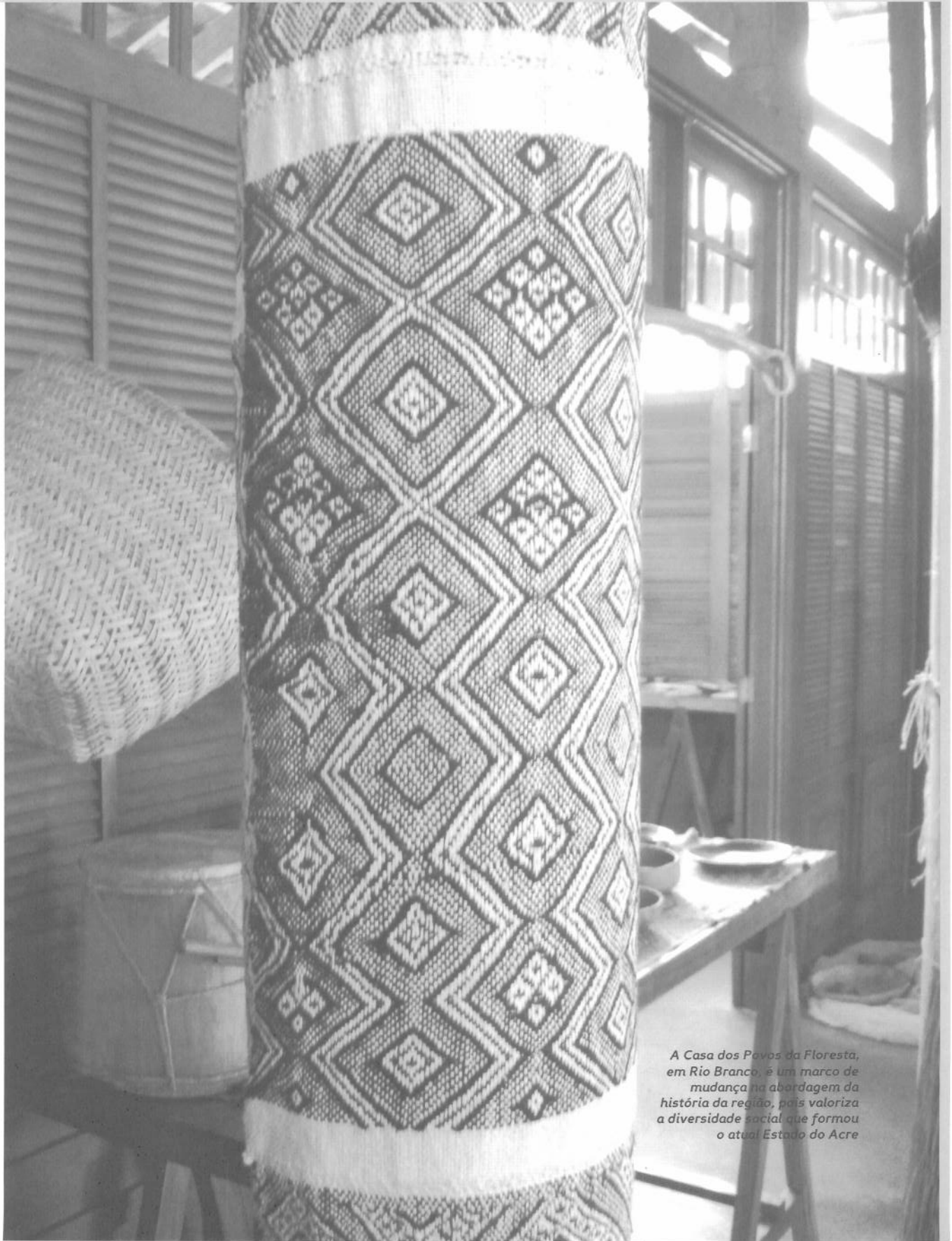
Essa digressão tem a intenção de preparar um terreno de discussão ainda pantanoso e pouco discutido: o reconhecimento do museu como índice das mudanças operadas no Brasil a partir do que poderíamos chamar de uma "desconcentração" cultural. Podemos constatar o fortalecimento das estruturas culturais das médias e pequenas cidades do país, ocupando o museu – e não mais apenas os "genéricos" centros culturais ou casas de cultura – um espaço cada vez mais destacado. Os museus de expressão local são um contraponto necessário às instituições nacionais, regionais ou mesmo

transnacionais, uma alternativa aos projetos de altíssimo valor financeiro, cujos custos não são compatíveis com a realidade da maioria dos municípios brasileiros. São experiências que muito têm contribuído para a expansão e o desenvolvimento da museologia no Brasil, que estão mais próximas da realidade das populações, refletindo, concomitantemente, uma das mais fortes tendências da museologia internacional contemporânea.

A força do movimento de criação de museus em diversas cidades do país está indissoluvelmente ligada ao próprio fortalecimento do papel dos municípios no cenário político brasileiro. A luta pela redemocratização do país após o fim do ciclo militar iniciado em 1964 injetou diversos componentes à agenda política, que estava basicamente restrita à anistia, à convocação de uma assembléia constituinte e à eleição direta para presidente. Nunca vivemos verdadeiramente os preceitos federativos propostos pelo regime republicano instaurado em 1889, pois nossa República mostrou vocação para a centralização administrativa e para o presidencialismo, características exacerbadas nos períodos totalitários que marcaram a história brasileira no século XX. A Constituição de 1988, refletindo desejo de diversas correntes políticas, abriu caminho para a efetiva autonomia administrativa dos municípios.

Vivemos nas cidades, percorrendo suas ruas, becos, praças, utilizando seus serviços essenciais, como postos de saúde, escolas e hospitais, seus meios de transporte. Nossa vida e nossos valores estão ligados diretamente à cidade que escolhemos para morar, temporária ou definitivamente, e desejamos que ela nos atenda, represente-nos e que seja objeto de nosso orgulho também. Nada mais natural que o reconhecimento de nossos pares e

CÍCERO ANTÔNIO F. DE ALMEIDA

Sala dedicada à Festa do Divino Espírito Santo de Natividade, no Museu Histórico do Estado do Tocantins, em Palmas, que foi inaugurado em março de 2002

A Casa dos Povos da Floresta, em Rio Branco, é um marco de mudança na abordagem da história da região, pois valoriza a diversidade social que formou o atual Estado do Acre

vizinhos, a valorização dos sotaques, das locuções, da culinária, de outros modos de expressão.

O crescimento do museu como fenômeno local foi prenunciado na museologia pelo paradigmático documento emanado pela Mesa-Redonda de Santiago do Chile, realizada em 1972, que formulou o conceito de museu integral: uma instituição que se preocupa com o conjunto de problemas da sociedade e não serve mais exclusivamente aos domínios do passado, da coleta e da conservação de objetos extraídos de seu contexto original. Na década de 1980, novas experiências levaram museólogos e profissionais de museus pelo mundo a considerar a existência de uma Nova Museologia, fundamentada no fortalecimento da função social dos museus e no crescimento da museologia como campo de conhecimento. No conjunto de práticas da chamada nova museologia, estava a valorização das iniciativas comunitárias, do patrimônio local e do território como "objeto", evitando tratar a cultura como um fenômeno plasmado e impessoal.

A organização de oficinas, minicursos e fóruns de museologia em diversas unidades da Federação, no âmbito das estratégias de ação do Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), foi uma oportunidade enriquecedora para que constatássemos um movimento de criação e valorização dos museus em pequenos e médios municípios, mesmo reconhecendo que esse processo não ocorre com igual intensidade em todas as regiões do país. Os debates gerados nos encontros refletiam uma crescente profissionalização nos "fazeres" da museologia, um interesse mais apurado e cuidadoso dos participantes, das mais variadas formações, demonstrando a superação de um antigo estágio de amadorismo, que marcou o cenário dos museus durante décadas. Refiro-me, em especial, aos contatos com os estados do Acre, de Tocantins, do Paraná e do Rio Grande do Sul, e tomarei o primeiro como exemplo mais visível.

A experiência acreana desafia a lógica de sua própria história, marcada por uma longa luta por autonomia territorial e política e pela distância dos principais pólos muselógicos do país. A cidade do Xapuri resume, em apenas duas instituições, soluções distintas e bem equacionadas. Integrada ao cenário mundial após o assassinato do líder seringueiro e ativista ambiental Francisco Alves Mendes Filho, o Chico Mendes, Xapuri não poderia deixar de registrar e oferecer aos seus visitantes essa parte da história recente do país, da afirmação da luta pela preservação e exploração consciente da floresta amazônica. A casa onde Chico Mendes morava e foi assassinado, em 22 de dezembro de 1988, foi aberta à visitação pública. Nela, o visitante percorre seus reduzidos espaços, mantidos como na noite de seu assassinato, conduzido por legendas simples, diretas e especialmente sensíveis. A casa integra-se às inúmeras iniciativas dos chamados "museus-casa" em todo o mundo, adotando um partido de manutenção integral dos utensílios e demais referências num tempo determinado (no caso, o dia do assassinato do ambientalista), oferecendo uma visão articulada do acervo ao ambiente. Podemos considerar a solução simples – assim como são simples as boas soluções –, mas não podemos negar sua vitalidade, sua profunda pertinência e sua capacidade de emocionar.

Na antiga prefeitura da cidade, construída em 1929, foi montado o Museu do Xapuri. Vale observar a

utilização da preposição com o artigo ("*do*"), pois o museu homenageia o Rio Xapuri, e não o município. Tal escolha foi decidida após o recolhimento de depoimentos de moradores, que, em sua maioria, expressavam sua origem por meio de afirmações tais como "venho do Xapuri", "vivo no Xapuri". No *hall* de entrada vemos, lado a lado, duas vitrines de grandes dimensões inteiramente preenchidas de ouriços da castanha e tiras de látex, que remetem o visitante aos dois ciclos vitais da economia da região. A montagem sugere naturalmente a abundância dos produtos, o que explica o surgimento de uma cidade no meio da floresta. Um amplo salão contém referências ao comércio, ao lazer e – uma vez mais – à vida de Chico Mendes. É possível ouvir, através de fones de ouvido, um de seus últimos discursos. Além das referências à castanha e à borracha, o museu ainda possui duas outras áreas temáticas: a cidade e o povoamento. O fundo de parte da exposição está revestido de paxiúba – madeira característica das moradas dos seringueiros –, simbologia adequadamente incorporada à linguagem expográfica.

A criação do Museu do Xapuri é resultado do trabalho realizado pelo Departamento de Patrimônio Histó-

CÍCERO ANTÔNIO F. DE ALMEIDA

O Memorial Coluna Prestes, projeto de Oscar Niemeyer, se destaca no cenário da Praça dos Girassóis, em Palmas (Tocantins). Inaugurado em outubro de 2001, apresenta aspectos referentes à passagem da Coluna pela região, no ano de 1924

rico e Cultural da Fundação Elias Mansur (responsável pelas políticas culturais do estado do Acre) desde 2000, especialmente do inventário dos bens patrimoniais da cidade. Uma coleção particular foi identificada, que pertencia a Antônio Zaine, formada por rifles da época da Revolução Acreana, recortes de jornais contando o cotidiano de Xapuri, móveis e máquinas registradoras das grandes casas comerciais da época. Após a decisão de adquirir o acervo, foi iniciada a montagem do museu, inaugurado em 3 de agosto de 2005, com ajuda do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). Tanto a Casa de Chico Mendes como o Museu do Xapuri são servidos por monitores, treinados pela Fundação Cultural Elias Mansur, recrutados na própria cidade.

Em Rio Branco, três espaços recentes se destacam, ao lado do Museu da Borracha, criado em 1978. São eles o Palácio do Governo – conhecido como Palácio Rio Branco –, o Memorial dos Autonomistas e a Casa dos Povos da Floresta. O prédio do Palácio do Governo teve sua pedra fundamental lançada em 15 de junho de 1929, sendo inaugurado no ano seguinte e concluído definitivamente apenas no fim da década de 1940. Desde sua inauguração, o Palácio Rio Branco tornou-se a principal referência do poder político do território, depois estado. Também representa um dos mais importantes prédios do patrimônio histórico e arquitetônico do Acre.

CÍCERO ANTÔNIO F. DE ALMEIDA

Instalado desde 1986 na antiga estação ferroviária, o Museu Histórico de Londrina apresenta um panorama dos primeiros anos de formação da cidade

No ano de 1999, o prédio foi fechado para reforma, que finalizou em 2002, quando foi aberto à visitação pública. O governo transferiu sua sede administrativa para outro prédio, reservando, no antigo palácio, apenas algumas salas para cerimônias especiais. No térreo, encontram-se as salas de exposição de longa duração, compostas por referências fotográficas sobre a cidade e sobre o próprio palácio, além de uma sala que contém referências que remontam aos povoamentos indígenas. Nela, podem ser vistos objetos recentes e cerâmicas provenientes de prospecções arqueológicas. As chamadas "fases da luta" pela autonomia do Acre estão retratadas nas salas seguintes. Os recursos utilizados valorizam o acervo e conduzem suavemente o olhar do visitante por meio de um bem articulado projeto de programação visual e de iluminação.

A Casa dos Povos da Floresta teve sua origem na Casa do Seringueiro, da década de 1980. Inaugurada no dia 14 de abril de 2003, é um marco na

mudança de conceito na abordagem da história da região, pois busca resgatar e valorizar a diversidade social que formou o estado, e não apenas os vetores políticos e econômicos, com destaque especial para as crenças e os modos de vida dos seringueiros, ribeirinhos, castanheiros e povos indígenas da região. Sua arquitetura, em linhas gerais, foi inspirada nas residências indígenas, apropriando-se também da matéria-prima regional.

O Memorial dos Autonomistas foi inaugurado em 20 de setembro de 2002 para homenagear aqueles que lutaram pela autonomia do antigo território federal do Acre, reservando uma área para os mausoléus do ex-governador José Guiomar dos Santos e de sua esposa. Quando deputado federal, Guiomar dos Santos foi autor da Lei de Autonomia do Estado. Mas essa é apenas uma das características do espaço, que reúne sala de exposições temporárias, teatro (chamado de Hélio Melo, artista que se destacou no estado por suas pinturas *naifs* com temática local), para 150 pessoas, e o Café do Teatro, ponto de encontro na capital. O espaço também é dotado de um grupo de guias capacitados para acompanhar os visitantes.

Quanto ao Tocantins, vale destacar o fato de ser um estado recém-criado (1988), cujas questões relativas ao patrimônio cultural e à memória territorial – ao contrário do que se poderia supor – estão na ordem do dia. A necessidade de legitimação do processo de criação de um novo estado no norte de Goiás levou o governo a montar um museu histórico, localizado no chamado Palacinho (sede provisória do governo do Tocantins, construído em madeira), inaugurado em março de 2002. O Memorial Coluna Prestes, criado em 5 de outubro de 2001, também se destaca no cenário da grande Praça dos Girassóis – projeto de Oscar Niemeyer na capital Palmas – e trata da passagem da coluna pela região em 1924. Substituindo a antiga Secretaria de Cultura, existe, atualmente, a recém-criada Fundação Cultural do Estado do Tocantins, que dispõe de um Departamento de Patrimônio Histórico, responsável pelas ações do Palacinho (Museu Histórico) e de outros espaços culturais. Em breve, outro museu será inaugurado no estado, em Natividade, cidade tombada pelo Iphan, ocupando a antiga Casa de Câmara e Cadeia do Município.

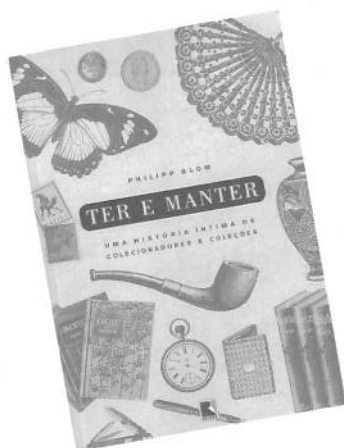
No Paraná, a também jovem Londrina (com pouco mais de 70 anos de existência) investe em seus projetos culturais, incluindo a manutenção de uma lei municipal de incentivo. Dois museus se destacam: o de Arte, inaugurado em 12 de maio de 1992 e instalado no prédio do antigo terminal rodoviário, projeto do arquiteto Vilanova Artigas, e o Histórico, inaugurado em 18 de setembro de 1970 e instalado, desde 1986, na antiga estação ferroviária. Recentemente, passou por completa reformulação, utilizando soluções expográficas que permitem uma dinâmica interpretação dos primeiros anos de formação da cidade. O museu privilegia a utilização de recursos cenográficos variados, alguns compostos de peças originais, outros de acervo misto, com uma ampla seleção de fotografias. O despojamento dos núcleos temáticos permite uma boa interatividade com os visitantes. Uma idéia está sendo colocada em prática: a construção de uma reserva técnica "visitável", na qual o público possa conhecer o acervo da instituição, ainda que armazenado sem as mesmas preocupações demonstradas nas salas de exposição, como seria de se imaginar.

No Rio Grande do Sul, a museo-

logia está fortalecida há décadas, baseada especialmente na ação do Sistema Estadual de Museus. A forma de organização desse sistema tem permitido ao estado experimentar grandes avanços, por meio da organização de debates, oficinas, fóruns, trabalhos conduzidos em grande parte por representantes regionais voluntários. Um dos estados brasileiros com maior quantidade de municípios, o Rio Grande do Sul apresenta um crescente quadro de criação de museus municipais, além de planos de revitalização dos já existentes, projetos que envolvem a participação de setores representativos da sociedade local. Podemos citar alguns exemplos. O Museu Zoobotânico Augusto Ruschi (Muzar), em Passo Fundo, que harmoniza os desejos de preservação, conservação e pesquisa com ações no campo da educação ambiental, voltadas prioritaria-mente à comunidade. O Museu Municipal de Caxias do Sul trabalha essencialmente a imigração italiana e a sua relação com outras etnias. Os limites de atuação do museu forma expandidos para além de suas paredes, por meio da utilização de ferramentas pedagógicas como a educação patrimonial. O Museu Antropológico Diretor Pestana, em Ijuí, privilegia a diversidade étnica na formação da população da região, promovendo a valorização e o diálogo desses diferentes grupos sociais formadores da população de fronteira. Nos três museus citados, há projetos em parceria com instituições científicas do estado.

É forçoso e agradável reconhecer que os museus estão aumentando no Brasil, especialmente em pequenas e médias cidades, não apenas em quantidade absoluta, mas em qualidade, objetividade e sensibilidade na identificação de suas vocações, rompendo com nossa geomuseologia concentradora. Refletem um movimento universal, principalmente no que se refere à legitimação do patrimônio cultural como fenômeno local. É igualmente importante reconhecer que assistimos também a experiências de implantação de "supermuseus" nas grandes cidades, baseados na teatralização da memória ou na valorização do perfil "parque temático", no contexto de uma "museomania". Esses museus consomem grandes parcelas dos atuais investimentos culturais do Estado brasileiro, pela via direta ou por meio das leis que permitem renúncia fiscal em favor de projetos culturais, graças à influência política de seus idealizadores. Isso também é um fenômeno universal, gerado pela lógica hegemônica do novo liberalismo.

Esse choque de cenários, no lugar de servir para reforçar oposições, deve orientar a política museológica que atualmente se consuma no Brasil. Não devemos ficar divididos entre superestruturas museológicas e museus alternativos, entre museus tradicionais e "comunitários", pois não avançaríamos na questão e correríamos o risco de cair num perigoso maniqueísmo conceitual. Mas devemos reconhecer as experiências "fora do litoral". Devemos decidir se queremos investir no sucesso imediato e sedutor dos grandes museus e de suas exposições de *gadgets*, ou estimular a imaginação museológica, a simplicidade sensata das soluções e a participação dos museólogos e demais especialistas em harmonia com as populações. O segundo caminho se mostra bastante viável atualmente, e não apenas uma utopia anacrônica. É hora de sonhar e implantar uma "museologia possível", baseada na mescla de valores e soluções, apoiada em conceitos sólidos e críticos, como a praticada nos exemplos acima referidos. ◻

O Palácio Rio Branco, antiga sede do governo do Estado, é um dos mais importantes exemplares do patrimônio histórico e arquitetônico do Acre e foi aberto ao público em 2002

Ter e manter:

uma história íntima de colecionadores e coleções

Philipp Blom
Editora Record, Rio de Janeiro
Tradução de Berilo Vargas
304 páginas, ilustrações em P&B

Philipp Blom, jornalista, editor e romancista alemão radicado em Londres, não é um especialista em museus, nem em acervos museológicos, mas declara-se, desde sempre, fascinado com a simples questão de saber por que as pessoas acumulam coisas. Essa fascinação resultou em *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*, lançado em 2002 e, entre nós, no ano seguinte. Pode-se dizer que, partindo de seu vago interesse por essa "bela obsessão", o autor atravessa, com competência, a história do movimento museológico ocidental por um viés que torna o trabalho duplamente interessante: a abordagem das coleções e da origem dos museus no Ocidente.

Blom parte das origens de sua fascinação, descrevendo, em cores muito vivas, três colecionadores que tiveram grande influência em sua formação, cada qual com uma motivação profunda oculta por trás de seus ajuntamentos. Desse ponto de partida, o jornalista "[se deu] conta de que colecionar poderia ter motivações mais poderosas e sombrias".

Mas, por si só, essa constatação não explica, de modo algum, por que alguém gasta energia, tempo e dinheiro adquirindo bens que serão, no fim, fechados em móveis especialmente concebidos e mostrados para grupos seletos (e um dos pontos altos do texto é, justamente, o estudo de algumas dessas peças de mobiliário). E é essa investigação que atravessará as mais de 300 páginas dessa bem cuidada edição da Record. Colecionar é uma diversão acessível a muitos, visto que se podem fazer coleções de qualquer coisa (veja-se, por exemplo, o diálogo final do autor com um desconhecido colecionador de copos de plástico), mas também pode – e isso ocorre com freqüência – assumir contornos de compulsão.

O que torna o livro particularmente interessante é o fato de que, sem deixar de ser um trabalho bastante denso, é de leitura extremamente leve. Explorando a história das coleções desde a Idade Média, Blom percorre com desenvoltura os gabinetes de curiosidades da Idade Moderna. Observa o crescimento desses gabinetes até ocuparem palácios e galerias especialmente construídos e o aumento da importância das coleções de história natural como instrumentos de compreensão do mundo e da vida

e examina o interesse de reis, nobres e burgueses endinheirados em formar coleções. Quase sem perceber, o leitor chega ao momento em que, no alvorecer do século XIX, a propriedade das coleções passa ao Estado e a administração se profissionaliza.

O mosaico composto por esse jornalista se estende ao longo de 16 capítulos, subdivididos em quatro partes – que facilitam a compreensão, pelo leitor, do plano geral da obra. Os capítulos, por apresentarem, cada um, um tema específico, também podem ser lidos independentemente (dentro de um "método confuso" muito particular, comecei pelo fim), sem prejuízo da compreensão do todo. Mas, independentemente de como se desenrola a leitura, a ordenação cronológica facilita a apreensão, mesmo pelo leitor leigo no assunto, da forma como se desenvolveu o colecionismo ocidental e como, a partir dele, se consolidou a cultura museológica de nossa época.

Cultura que, em tempos mais recentes, assumiu contornos de gigantismo e entrou no âmbito de interesse dos Estados. Até o século XVI, colecionar era privilégio de príncipes, cujos interesses se concentravam em coisas ao mesmo tempo belas e preciosas, que aumentavam sua fortuna e indicavam seu poder. A partir do século XVIII, os Estados começaram a formar suas coleções e a exibi-las a seus cidadãos, em instituições especialmente concebidas, os museus nacionais. Essa mesma cultura é adaptada por magnatas, que, como forma de solidificar sua posição social, formam, com o auxílio de especialistas, enormes coleções. Blom aponta esse fato como característica da emergente sociedade norte-americana, que acaba dando origem a muitos museus nos EUA.

A bibliografia constante no fim do volume deve ser examinada com cuidado por pesquisadores e especialistas. Nela, há muitos autores que freqüentam as bibliografias dos profissionais que atuam nesse campo e algumas indicações interessantes, menos conhecidas entre nós. Além de atestar o rigor com que o autor enredou-se em seu projeto, constitui uma boa indicação de referências para o leitor especializado que tenha domínio da língua inglesa ou alemã (e, é claro, dinheiro para importar livros ou acesso a uma boa biblioteca universitária...).

Ter e manter é, enfim, uma boa leitura tanto para iniciantes como para profissionais e pesquisadores avançados, por se constituir uma referência e por entrar numa área que ainda não foi descoberta pelas editoras brasileiras, universitárias ou não: a dos museus e da museologia. No mínimo, esse mérito não pode ser negado ao livro e, por extensão, aos editores: é um livro sobre objetos, coleções e museus. ◘

José Neves Bittencourt

Acervo de objetos do Museu Histórico Abílio Barreto: construindo instrumentos de pesquisa

Marina Alves Amorim e Thiago Carlos Costa

O acervo do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB) – localizado em Belo Horizonte e fundado em 1943 – encontra-se, desde o início do processo de revitalização institucional desenvolvido de 1993 a 2002, organizado em quatro categorias: objetos, acervo fotográfico, acervo textual-iconográfico e acervo bibliográfico.

No que diz respeito ao acervo de objetos, as indicações do *Thesaurus para acervos museológicos* (Ferrez; Bianchini, 1987) – manual técnico bem conhecido nos meios especializados – orientaram o processamento técnico. Com base na função original de cada artefato, foi definido o arranjo, composto por 16 coleções: arquitetura; caça e guerra; castigo e penitência; comunicação; construção; equipamentos domésticos; escultura; insígnia; medição e registro; mobiliário; objetos cerimoniais; objetos pecuniários; objetos pessoais; pinacoteca; trabalho; e transporte.

No caso dos outros tipos de suportes que compõem o acervo do MHAB (fotográfico, textual-iconográfico e bibliográfico), outras soluções foram consideradas. No caso que mais nos interessa, os acervos fotográfico e textual-iconográfico, optou-se por um arranjo em coleções por procedência, nomeadas segundo o doador.

Mas o que se observava no museu, no que tange à organização do acervo, era uma acentuada fragmentação, com uma conseqüente dificuldade para a integração de informações. Suspeitava-se de que um dos problemas estaria nessa dualidade de arranjos.

Por exemplo, Marília de Albuquerque Salgado doou ao MHAB, em 2001, um conjunto documental composto de suportes variados (fotos, objetos, certificados, diplomas, entre outros) que pertenciam ao seu pai, Clóvis Salgado, homem público belo-horizontino de atuação nacional. Os objetos tridimensionais foram arranjados segundo as funções, conforme usualmente é feito. Já os acervos fotográfico e textual-iconográfico foram inseridos em uma "Coleção Clóvis Salgado".

A partir da discussão técnica com profissionais com maior tempo na instituição, observou-se que, inicialmente, houve uma tentativa de organização do acervo de objetos também por procedência, ou seja, a partir da pessoa ou da instituição que encaminhara o objeto ao museu.

Referências bibliográficas

BELO HORIZONTE. Secretaria Municipal de Cultura. Museu Histórico Abílio Barreto. *Fórum de discussões: política de acervo do MHAB*. Belo Horizonte: MHAB, jun. 2003. Mimeografado.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro: FNPM, 1987. 2 v.

Como a maioria desses doadores era responsável pela incorporação de poucos itens ao acervo, as coleções geradas eram extremamente pequenas, o que tornava essa proposta tecnicamente inviável. O arranjo *por função* apresentou-se, ao que parece, como alternativa viável. Na época, em função talvez da urgência de soluções, o efeito colateral da dispersão de informações aparentemente não foi percebido.

Diante desse quadro, foi proposta a elaboração de um mapeamento do acervo de objetos com o objetivo principal de identificar as diversas procedências dos itens que o compõem. Esse instrumento de pesquisa foi completado em julho de 2004, e dele surgiram, claramente, duas categorias de arranjo: por *procedência*, como os já citados de Clóvis Salgado, e por *função*. A primeira categoria incide sobre o acervo fotográfico e textual-iconográfico; a segunda, sobre o acervo de objetos.

Concluiu-se, assim, que o mapeamento do acervo de objetos apresentou características eficientes de reunir informações das planilhas de identificação dos objetos, pois o item *procedência do acervo* contido nessas planilhas, pode ser remetido de forma ágil e segura, por tal mapeamento. Ou seja, o mapeamento de acervo recupera informações, como um instrumento de busca, e integra informações técnicas, como número de registro, nome do objeto, classificação e coleção de tudo o que compõe o acervo de objetos do museu. E ainda realiza sua função principal: recupera as informações sobre a procedência do acervo e identifica os cidadãos comuns ou instituições que encaminharam objetos para o acervo do MHAB.

O mapeamento permite levantar quem são os doadores representados no acervo de objetos do MHAB, ainda que a organização do universo de objetos seja, matricialmente, outra – no caso, a função.

Paralelamente, outro instrumento de pesquisa foi desenvolvido: o mapeamento do acervo de objetos por *data de aquisição*, concluído em agosto de 2004. Por meio desse mapeamento, é possível identificar quais objetos tridimensionais foram incorporados nas diferentes administrações do MHAB, a partir de 1943, ano de inauguração do museu, até os dias atuais. A idéia de elaborar esse levantamento surgiu da necessidade de conhecer o núcleo inicial do acervo de objetos, ou seja, os itens incorporados por Abílio Barreto, que recolheu artefatos museológicos, desde a inauguração da instituição, a partir de 1943 até o ano de 1946, quando foi trabalhar em outra instituição. Sua elaboração permitiu a composição de um quadro bastante fiel em torno da data de incorporação dos itens do acervo: aproximadamente 300 documentos do acervo de objetos – cerca de 30% dessa categoria de acervo – remontavam a esse período. Também foi possível, a partir desse mapeamento, ter uma visão mais clara da política de aquisição e do projeto conceitual do museu ao longo das administrações posteriores.

Esse mapa também permitiu ter uma visão precisa sobre o "processo de revitalização" iniciado em 1993, no que tange às mudanças no projeto conceitual do museu. Foi possível constatar a ruptura com os cânones clássicos, proposta bastante presente nos textos que orientaram o processo de aquisição de acervo. No futuro, a elaboração desse mapeamento permitirá a promoção de análises diversificadas e aprofundadas que certamente terão grande utilidade para a elaboração e a aplicação da polí-

tica de aquisição da instituição.

Enfim, é importante destacar que os dois instrumentos dialogam, pois as informações neles contidas se cruzam. O *mapeamento por procedência* apresenta procedência, número de registro, nome, coleção original e forma e ano de aquisição de cada item do acervo. Já o *mapeamento por data de aquisição* relaciona nome, coleção, origem e procedência, forma de aquisição, ano de aquisição e administração na qual o item foi incorporado – além, é claro, da data de aquisição. Esses instrumentos dialogam também com outro documento, a segunda versão do arranjo das coleções, que contém, entre outros, os dados referentes tanto à procedência como ao ano e à forma de aquisição.

Sem dúvida, esses instrumentos de pesquisa são fonte de importantes informações para os pesquisadores interessados na história da cidade de Belo Horizonte, do museu, e no seu acervo. Já os integrantes do corpo técnico da instituição podem lançar mão desses instrumentos para balizar as ações que desenvolvem. A Comissão Permanente de Política de Acervo (cf. Belo Horizonte, 2003), que tem a finalidade de ampliar o debate em torno da aquisição e ao descarte de acervo, poderá ter uma fonte mais precisa para a definição de critérios para essas ações. ◘

Museu da Gastronomia Baiana:

para ver, para gostar e para comer

Raul Lody

Imaginários

A Bahia multicultural se faz presente em variadas cozinhas, que se espalham pelas áreas do Recôncavo marcadas pelo azeite de dendê, nas áreas do sertão e nas áreas intermediárias entre o litoral e os caminhos que levam à Chapada Diamantina, onde prevalece o consumo da farinha de mandioca, das carnes de caprinos, dos queijos e dos feijões à moda, como o de tropeiro. Na área sul, essa Bahia é marcada pelo cacau, além de ser repleta de peixes e crustáceos, levados à mesa como moquecas e ensopados, nos quais reina o leite de coco. Assim se constroem os paladares da Bahia nas escolhas dos ingredientes: na boca e nos demais sentidos, como a visão, o olfato e o tato, mas, principalmente, na comunhão entre corpo e espírito.

Um museu para emocionar

A força, a expressão e a importância da culinária da Bahia têm agora um projeto em implementação que traduz, com atualizadas leituras museológica e museográfica, espaços que passam a ganhar significados e sentimentos de apreciação e de interpretação orientados pelos conceitos de patrimônios culturais. Assim, o Senac Bahia assume o trabalho inovador de trazer a culinária da Bahia em leitura museal, transformando o conjunto de prédios do Largo do Pelourinho – o restaurante-escola, a loja Sesc/Senac e uma galeria para uma exposição de longa duração – num lugar de referências da variada culinária da Bahia.

Dentro de uma moderna concepção de espaços culturais e educacionais integrados ao meio ambiente e à cultura local, o museu proporcionará a visitantes e turistas a oportunidade de conhecer a culinária regional, além da comercialização

MUSEU DA GASTRONOMIA BAIANA

de doces tradicionais e artesanato de uso nas cozinhas e nas mesas. Oferece também roteiros integrados com os entornos da magnífica arquitetura do Pelourinho, nomeado patrimônio da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), e da própria paisagem social da cidade de São Salvador que compõe o lugar.

De acordo com a Declaração de Quebec, de 13 de outubro de 1984 (Icom, Unesco), "os museus necessi-

Referência bibliográfica

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1955.

tam se aproximar das comunidades locais e assim participar do desenvolvimento social, relacionando-se com o meio ambiente, com os monumentos e a salvaguarda dos sítios históricos". O Museu da Gastronomia Baiana vai integrar a arquitetura do Largo do Pelourinho, em que se destacam a Igreja do Rosário dos Pretos e os demais prédios, no conjunto onde funciona o Senac Bahia, em especial o restaurante e o espaço do antigo Museu das Muralhas de Salvador, agora galeria da exposição de longa duração.

A idéia do novo museu é unir os espaços externos e internos dos prédios à vida social que ocorre no entorno, como as procissões de Corpus Christi e de Santa Bárbara, as baianas de tabuleiro e de acarajé, festas como carnaval, São João e outras que fazem do lugar um núcleo de referências da identidade da cidade do São Salvador.

Resultado de longas reflexões sobre os papéis formadores de um museu que traduza a vida social de uma cidade como essa, a configuração conceitual, filosófica e executiva desse espaço vem sendo trabalhada pelo Senac Bahia, por mim, curador, e pelo arquiteto Noel Saldanha Marinho, que assina o projeto arquitetônico.

Por um olhar sensível

Antecipando as atuais concepções interagentes com comunidades, memórias coletivas e outros segmentos étnicos, sociais e culturais, Gilberto Freyre divulgou, em 1926, o Manifesto Regionalista, no Recife, dentro de um movimento de valorização e revalorização nacional no panorama das grandes transformações ocorridas no mundo após a Primeira Guerra Mundial e diante do crescimento dos movimentos

MUSEU DA GASTRONOMIA BAIANA

A Pimenta
A especiaria por excelência, a pimenta era conhecida e usada na Ásia desde dois mil anos antes de Cristo. Um quintal (60kg) do grão valia 52 gramas de ouro.

nativistas, nacionalistas. Hoje, as sociedades globalizadas buscam justamente o que é próprio e singular dos lugares, as manifestações e sinais de pertencimento de pessoas e povos. O pioneirismo de Gilberto Freyre, fundado nas concepções de cultura orientadas por Franz Boas, inaugura novos caminhos para as artes e para uma antropologia vocacionadamente cultural.

Em seu Manifesto Regionalista, Freyre propôs revisões conceituais e teóricas dos museus, rompendo com o olhar hegemônico que mostra apenas testemunhos da história oficial, das elites dominantes, eminentemente excludentes da grande população brasileira:

> [...] Querer museus com panelas de barro, facas de ponta, cachimbos de matutos, sandálias de sertanejos, miniaturas de almanjarras, figuras de cerâmica, bonecas de pano, carros-de-boi e não apenas com relíquias de heróis de guerras e mártires de revoluções gloriosas [...]. Desejar um museu regional cheio de recordações das produções e dos trabalhos da região e não apenas das antiguidades ociosamente burguesas como jóias de baronesas e bengalas de gamenhos do tempo do Império [...]. (Freyre, 1955, p. 27)

Dentro dessa visão de levar o museu ao encontro das identidades, da auto-representação e dos testemunhos da história, da arte, da economia, enfim, da cultura, o Museu da Gastronomia Baiana assume a inspiração do Nordeste, tão bem olhada e interpretada no trabalho civilizador e humanista de Gilberto Freyre, apontando para a diversidade ecológica, social, econômica e cultural.

Na multiculturalidade culinária da Bahia, destacam-se as matrizes africanas, especialmente os iorubás, fon/*ewe* e grupos bantos, além de segmentos afro-islâmicos, que contribuem para a construção de identidades experimentadas na música, na dança, no teatro, nas festas, nas tecnologias artesanais, na religiosidade, nas roupas, nos vocabulários e, principalmente, nas comidas, em especial as preparadas com o celebrado azeite de dendê (também chamado de epô e dendém), verdadeira marca autoral do continente africano.

Dessa forma, o visitante encontrará inventários visuais reunindo tipologias de objetos que mostram a presença de povos indígenas, europeus, africanos, de imigrantes sírio-libaneses, orientais, entre outros agentes formadores da "cara da Bahia". A recuperação de receituários tradicionais, bem como da nova cozinha baiana, faz o espírito contemporâneo e dinâmico do museu, fortalecendo o lugar que pretende situar, informar e, especialmente, emocionar o grande público a partir da população local, baiana.

Comer é viver

O amplo projeto de comunicação visual integra a sinalização dos prédios, do restaurante e da loja. No espaço onde estão as muralhas de Santa Catarina, da fundação da cidade de São Salvador, será instalada a exposição de longa duração, mostrando utensílios em barro, madeira, fibras naturais, folha-de-flandres, prata e vidro, entre outros.

Fotografias ampliadas compõem os cenários humanos, reunindo ma-

Casa do Pelourinho, em Salvador/BA, no ano de 1961. Esse prédio é parte do conjunto arquitetônico que hoje compõe o Senac

ACERVO DO ARQUIVO CENTRAL DO IPHAN

neiras de comer, as festas de largo, as baianas de acarajé e outros temas que mostram a diversidade dos costumes de comer na rua, na casa, na festa e em cerimônias religiosas do candomblé. Gravuras e desenhos expõem a evolução arquitetônica e social da cidade do São Salvador, destacando, na sua integridade, os testemunhos das antigas muralhas da capital baiana. Em terminais de computadores com programas interativos, os visitantes podem conhecer o processo de feitura artesanal do azeite de dendê, do acarajé e do beiju, entre outros temas.

Além disso, três dioramas,

COSME E DAMIÃO
vem comer teu caruru
que é de todo o ano
fazer caruru pra tu

MUSEU DA GASTRONOMIA BAIANA

COSME E DAMIÃO
o que é que quer comer
peixe da maré
com azeite-de-dendê

Canto de Cosme e Damião (Brotas de Macaúbas) p.195-196.

maquetes hiper-realistas, apresentam de maneira estética e documental a cultura do cacau, a casa de farinha e a olubajé, festa do orixá Omulu, uma importante cerimônia dos candomblés da Bahia. Logo na entrada, uma grande vitrine apresenta ao visitante as matrizes etnoculturais formadoras da culinária brasileira, numa instalação que conduz ao tema central, que é a culinária da Bahia.

Vocação educacional

O conceito de museu como é apresentado nesse espaço assume papel formador para diferentes campos do conhecimento e oferece experiências pedagógicas que agregam valores sociais, filosóficos e profissionais. Ampliando sua proposta de informar e valorizar cultural e socialmente a comunidade em que se inserem, esses espaços assumem novos papéis de formação e de apoio no tocante à educação patrimonial, reunindo diferentes mídias que levam ao exercício da cidadania e do direito cultural.

A educação nasce das oportunidades de se estabelecerem elos entre a pessoa e sua história, sua memória individual e coletiva, elos que reforçam os significados de contextos do cotidiano de festas e outros rituais sociais formadores de identidade.

Hoje, os princípios de singularidade e de pertencimento circulam nos veículos de comunicação, na literatura, nas manifestações artísticas, nas políticas públicas de inclusão da pessoa, respeitando suas peculiaridades no âmbito local e no mundo. Dentro de uma perspectiva de crescente globalização, esses temas apontam para o que é particular, entendendo-se o típico como uma categoria plena de significados e de características de um segmento étnico, de uma região, de uma atividade profissional, de uma roupa, de uma música, de uma dança, de um tipo de comida, de um ritual de comer.

Essa é a orientação do Museu da Gastronomia Baiana, um projeto dinâmico e coerente com as finalidades institucionais do Senac de formação profissional, qualificando para o mercado e para a vida cultural e social.

O tempo do quiabo

A inauguração do Museu da Gastronomia Baiana, no mês de setembro de 2005, quer dar início ao costume e à tradição de celebrar esse

mês como o tempo dos quiabos, dos carurus, cardápios acrescidos de muitos outros pratos da cozinha do Recôncavo, predominando o azeite de dendê, tais como: feijão de azeite, farofa de dendê, abará, acarajé, xinxim de galinha, acaçá, ebô, além de frutas e doces variados. Nessa comemoração, lembram-se dos santos gêmeos, carinhosamente chamados de Cosme e Damião e também interpretados como os Ibejis, segundo a tradição religiosa iorubá.

Setembro é um mês de festas nas casas, nos terreiros e em outros lugares, celebrando pela comida um sentimento de vida e fertilidade que ocorre homenageando as crianças, especialmente os gêmeos, vistos como um sinal divino.

Assim, ungido de fé, de festa, de quiabos, de dendê e de muita emoção, o Museu da Gastronomia Baiana vem celebrar as muitas mesas, as muitas receitas, as muitas maneiras de fazer e de servir comida e, principalmente, de louvar o povo da Bahia. ◘

Baiana-de-acarajé
Patrimônio Nacional

Compreender os **patrimônios culturais** dos povos é também promover o direito a diferença e a singularidade, combatendo formas de discriminação e de xenofobia. A Unesco na sua Conferência Geral de setembro de 2003 dedicou-se a salvaguarda do **Patrimônio Cultural Imaterial.** O Brasil por meio do decreto nº 3551 de 4 de agosto de 2000, propõe o registro e a salvaguarda do **Patrimônio Cultural Imaterial,** contemplando manifestações notáveis do nosso povo merecedoras de serem reconhecidas como **Patrimônio Nacional.**
Assim, o ofício da **baiana-de-acarajé** é o primeiro bem que compreende trabalho e comida a ser registrado no livro do IPHAN, recebendo a titulação de **Patrimônio Nacional.** Isso ocorreu no dia 1 de dezembro de 2004 na cidade do São Salvador, Bahia, quando da reunião do conselho consultivo do IPHAN.

MUSEU DA GASTRONOMIA BAIANA

Imagens do Museu da Gastronomia Baiana
Coordenação Geral: Marina Almeida – Senac Bahia
Curadoria: Raul Lody
Arquitetura: Noel Saldanha Marinho / Patricia Saldanha Marinho
Programação Visual: Maria Helena Pereira da Silva

Nota dos editores: os textos das imagens cedidas pelo Museu da Gastronomia Baiana foram mantidos tal como os originais.

notas biográficas

ÁTILA TOLENTINO
Graduado em Letras pela Universidade de Brasília (UnB). Atuou como chefe da Seção de Legislação Aplicada da Auditoria Interna do Ministério Público da União. Atualmente, trabalha como especialista em Políticas Públicas e Gestão Governamental, no Ministério do Planejamento, e gerente de Gestão Museológica do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan.

CÍCERO ANTÔNIO F. DE ALMEIDA
Museólogo, mestre em Memória Social e Documento pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) e especialista em Arquivos e Documentação pela Direção dos Arquivos da França. É professor da Escola de Museologia da UniRio e técnico do Iphan desde 1984, onde desenvolve atualmente suas atividades no Departamento de Museus e Centros Culturais. Foi coordenador de Integração das Ações Museológicas do Iphan (de 1994 a 1996), chefe da Divisão de Pesquisa do Museu da República (de 1996 a 2000) e coordenador técnico do Museu Nacional de Belas Artes (de 2003 e 2004).

CRESO FRANCO
Graduado em Física, mestre em Educação pela PUC-Rio e ph.D. em Educação pela University of Reading, do Reino Unido. É professor e pesquisador do Departamento de Educação da PUC-Rio. Investiga a avaliação de redes de ensino e de políticas públicas em educação, desvelando mecanismos de produção, manutenção ou eventual superação de desigualdades sociais relacionadas à educação.

FELIPE VARANDA
Fotógrafo profissional, é formado em jornalismo pela UFRJ e pós-graduado em Fotografia como Instrumento de Pesquisa nas Ciências Sociais pela Universidade Candido Mendes. Começou sua carreira no *Jornal do Brasil*, em 1998, e trabalhou também na *Folha de S.Paulo*. Atualmente trabalha como *freelancer* em diversas revistas nacionais, como *Veja Rio*, *Nossa História*, *Exame*, *Época* e *Oi*. Participou das exposições coletivas Fotógrafos Brasileiros, no Centro Cultural do Banco do Brasil (2004), Janela JB (2000 e 2001) e FotoRio (2005 e 2003).

GIANE VARGAS ESCOBAR
Graduada em Letras e especialista em Museologia pelo Centro Universitário Franciscano. Trabalhou no Memorial do Rio Grande do Sul e coordenou o núcleo administrativo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. É responsável pelo projeto museológico de implantação do Museu Treze de Maio. Desde 2002, é responsável técnica pelo Museu do Centro Histórico Coronel Pillar, na cidade de Santa Maria.

JORGE LUIZ FERREIRA DE ALMEIDA (ALJOR)
Poeta, sociólogo, mestre em Planejamento Urbano Regional (UFRJ) e animador cultural. Participa também dos coletivos de arte Goliardos e Panela de Pressão (atual Panela 21).

JOSEANIA MIRANDA FREITAS
Mestra e doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora do Departamento de Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Educação. É autora de artigos publicados no Brasil e no exterior. Desde 2002, desenvolve pesquisa no Museu Afro-Brasileiro (Centro de Estudos Afro-Orientais – Ceao/UFBA), com a participação de graduandos dos cursos de Museologia da UFBA e de História, com concentração em patrimônio cultural, da Universidade Católica de Salvador (UCSal).

JOSÉ NEVES BITTENCOURT
Graduado em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), onde também obteve os títulos de mestre e doutor em História. É técnico-pesquisador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional desde 1986. Foi responsável pela Divisão de Estudos e Pesquisas e coordenou o Centro de Referência Luso-Brasileira do Museu Histórico Nacional. Fez estágio em Gerenciamento de Coleções no National Museum of American History, Smithsonian Institution. Atualmente, é coordenador técnico do Museu Histórico Abílio Barreto e coordenador editorial de publicações científicas dessa instituição. É editor dos *Anais do Museu Histórico Nacional* e organizou diversos outros periódicos e livros.

JUDITE PRIMO
Graduada em Museologia pela Universidade Federal da Bahia. Mestre em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, em Lisboa, e doutoranda da Universidade Portucalense. Vice-diretora do Mestrado em Museologia e professora de Museologia nos cursos de Licenciatura em Design e Ciências da Comunicação e da Cultura da Universidade Lusófona de Lisboa.

notas biográficas

LEONARDO VERONIMO LAMEIRA
Graduando do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Maria. Passou a colaborar com a elaboração do projeto arquitetônico do Museu Treze de Maio em 2003, quando estagiava na Prefeitura Municipal de Santa Maria. Atualmente, desenvolve esse tema no seu trabalho final de graduação.

LEOPOLDO GUILHERME PIO
Sociólogo, mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) e especialista em Jornalismo Cultural pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da mesma instituição. É professor da graduação em Comunicação da Universidade Estácio de Sá, onde leciona sociologia, cultura brasileira e antropologia. Desenvolve pesquisas sobre a revitalização urbana de centros históricos e o papel da mídia impressa na produção social da memória coletiva.

LÍVIA MARIA BAÊTA DA SILVA
Graduanda do curso de Museologia da UFBA. Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)/UFBA, em 2004 e 2005, no projeto Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte: Uma Perspectiva Museológica e de Gênero, sob a orientação de Joseania Miranda Freitas.

LUCIENNE ROSSI LOPES LIMBERGER
Formada em Arquitetura e Urbanismo e mestre em Planejamento Regional e Urbano pelo Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, é chefe do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Maria, onde leciona paisagismo e arquitetura de interiores. No curso de Arquitetura e Urbanismo da mesma universidade, orienta trabalhos finais de graduação.

LUZIA GOMES FERREIRA
Graduanda do curso de Museologia da UFBA. Atuou como estagiária no subprojeto Perfil dos Museus do Estado da Bahia, parte do projeto Bahia/Eixo 3 – Programa de Capacitação e Formação em Museologia, da Política Nacional de Museus do Ministério da Cultura (MinC). Bolsista do Pibic/CNPq/UFBA, de 2005 a 2006, no projeto Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte: Uma Perspectiva Museológica e de Gênero.

MARIA CHRISTINA BARBOSA DE ALMEIDA
Doutora em Ciência da Informação pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Docente do Departamento de Biblioteconomia da mesma instituição. Leciona, na graduação, cursos sobre planejamento de serviços de informação e, na pós-graduação, integra a linha de pesquisa de ação cultural. Atua como bibliotecária e consultora, além de ser sócia-proprietária da Livre Acesso Consultoria em Informação. Entre outras atividades, participou da criação e da implantação da biblioteca da ECA/USP, que dirigiu por mais de 15 anos, do banco de dados sobre patrimônio cultural e da biblioteca da Casa da Fotografia Fuji e da área de informação da Fundação Abrinq pelos Direitos da Criança e do Adolescente

MARIA MARGARET LOPES
Geóloga, é mestre em Educação pela Unicamp, doutora em História pela USP e livre-docente em História das Ciências pelo Instituto de Geociências da Unicamp. Foi *visiting professor* na University of Louisiana (1997), com apoio da Fapesp, e *visiting research* no Museu Etnografico Juan B. Ambrosetti, Faculdade de Filosofia e Letras, da Universidade de Buenos Aires, com o apoio da Rockefeller Foundation Humanities Fellowships (1998). Coordenadora do Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu-Unicamp de 2000 a 2004, suas principais atividades de ensino e pesquisa concentram-se nas áreas de história das ciências, estudos de gênero e museus. É autora, entre outros, de *O Brasil descobre a pesquisa científica – Os museus e as ciências naturais no século XIX* (São Paulo: Hucitec, 1997).

MARINA ALVES AMORIM
Bacharel em História e mestre em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Foi coordenadora do acervo de objetos do MHAB, de setembro de 2003 a agosto de 2004.

MÁRIO CHAGAS
Museólogo, doutor em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Atualmente, é professor adjunto do mestrado em Memória Social e do Departamento de Processos e Estudos Museológicos da Universidade do Rio de Janeiro (UniRio) e coordenador técnico do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan.

notas biográficas

NELSON SANJAD
Doutor em História da Ciência pela Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, no Rio de Janeiro, onde defendeu a tese *A coruja de Minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República, 1866-1907*. No Museu Paraense Emílio Goeldi, onde trabalha desde 1995, é coordenador de Comunicação e Extensão, área responsável pelos setores de museologia, educação, biblioteca, arquivo e parque zoobotânico.

PAULO SÉRGIO MORAES DE SÁ
Graduado em História, é mestre em Gestão Cultural pela Universidade de Barcelona e coordenador de Comunicação Social do Museu do Açude.

RAUL LODY
Antropólogo e museólogo, é curador da Fundação Pierre Verger, da Fundação Gilberto Freyre e secretário geral no Brasil de La Commission Internationale sur l'Anthropologie de l'Alimentation (Icaf). Dedicado há mais de 30 anos ao estudo das relações afro-brasileiras e coordenador de uma série de projetos pelo Brasil, publicou mais de 400 títulos, entre livros, artigos e material audiovisual.

ROSANE MARIA ROCHA DE CARVALHO
Graduada em Museologia pelo Museu Histórico Nacional (MHN) e em Comunicação Social pela Faculdade Hélio Alonso de Comunicação e Turismo. Mestre e doutora em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT)/Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professora de relações públicas na Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) e de *marketing* cultural na Universidade Estácio de Sá. Coordenou a Divisão de Pesquisa do MHN de 1998 a 2003, além de ter atuado em instituições como o Museu da República e a Fundação Nacional Pró-Memória.

SIBELE CAZELLI
Graduada em Biologia, mestre em Educação e doutora em Educação Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). É pesquisadora da Coordenação de Educação do Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast), onde estuda os processos de comunicação e cognição nas diferentes práticas sociais, focalizando os padrões de interatividade e a avaliação de práticas educativas desenvolvidas por espaços não formais de educação em ciência.

TELMA LASMAR GONÇALVES
Graduada em Museologia pela UniRio e mestre em Engenharia de Produção pela Coppe/UFRJ. Trabalhou no Programa de Preservação do Patrimônio Histórico Ferroviário da Rede Ferroviária Federal (de 1981 a 1996) e dirigiu a Divisão de Administração do MAC de Niterói (de 1996 a 2005). É coordenadora do Espaço de Memória Bernardo Monteverde (RJ). Leciona no Centro Universitário Plínio Leite (Unipli), onde também coordena a Pós-graduação em Turismo. Preside o Conselho Federal de Museologia desde 2000 e é membro do Comitê Gestor de Museus do Ministério da Cultura.

THIAGO CARLOS COSTA
Bacharel e licenciado em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). De setembro de 2003 a julho de 2004, foi estagiário do acervo de objetos do MHAB. Atualmente, é o coordenador técnico desse acervo.

VIVIANE PANELLI SARRAF
Licenciada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e especialista em Museologia pelo Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Desde 2002 é coordenadora do Centro de Memória Dorina Nowill da Fundação Dorina Nowill para Cegos e consultora em Acessibilidade e Inclusão em Museus e Instituições Patrimoniais.

Entre em contato com *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia.*
Mande seus artigos, informações, sugestões, críticas e comentários para:

Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan
SBN, Quadra 2, Edifício Central Brasília
Brasília/DF
CEP: 70040-904
Telefone: 55 (61) 3414-6167

Coordenação Técnica
Palácio Gustavo Capanema
Rua da Imprensa, 16, sala 701
CEP: 20030-120 – Centro – Rio de Janeiro/RJ
Telefone: 55 (21) 2220-8485

Ou, se preferir, para o *e-mail* musas.demu@iphan.gov.br.

A revista *Musas* foi impressa em maio de 2006, Ano Nacional dos Museus,
no papel Paperfect Off-Set da Suzano 120 g/m².

PARTICIPAM DESTE NÚMERO

Átila Tolentino
Cícero Antônio F. de Almeida
Creso Franco
Felipe Varanda
Giane Vargas Escobar
Jorge Luiz Ferreira de Almeida (Aljor)
Joseania Miranda Freitas
José Neves Bittencourt
Judite Primo
Leonardo Veronimo Lameira
Leopoldo Guilherme Pio
Lívia Maria Baêta da Silva
Lucienne Rossi Lopes Limberger
Luzia Gomes Ferreira
Maria Christina Barbosa de Almeida
Maria Margaret Lopes
Marina Alves Amorim
Mário Chagas
Nelson Sanjad
Paulo Sérgio Moraes de Sá
Raul Lody
Rosane Maria Rocha de Carvalho
Sibele Cazelli
Telma Lasmar Gonçalves
Thiago Carlos Costa
Viviane Panelli Sarraf

2006 ano nacional dos MUSEUS

DEPARTAMENTO DE MUSEUS E CENTROS CULTURAIS

Ministério da Cultura

BRASIL UM PAÍS DE TODOS GOVERNO FEDERAL